АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Р. С. КАУФМАН

СОВЕТСКАЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ КАРТИНА

1917 – 1941

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР



А. М. ГЕРАСИМОВ. В. И. ЛЕНИН НА ТРИБУНЕ, 1930.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

★

Р. С. КАУФМАН

СОВЕТСКАЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ КАРТИНА
1917–1941



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва
1951

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
академик И. Э. ГРАБАРЬ



I

Благотворные изменения, которые претерпела со времени Великой Октябрьской социалистической революции советская живопись, сказались прежде всего в том, что она смогла стать серьезным средством коммунистического просвещения и лучшими своими образцами заняла место в одном ряду с выдающимися произведениями советской литературы, советского театра и киноискусства. Среди всех видов и форм живописи главенствующее значение приобрела тематическая картина. В тематической картине наша живопись оказалась в состоянии раскрыть ряд сложных жизненных вопросов советской действительности и воссоздать в прекрасных образах героические страницы из великого прошлого нашей родины, из истории большевистской партии.

Именно в силу того, что советские художники сумели наполнить свои произведения волнующим содержанием нашей эпохи, в корне изменилось отношение широких слоев народа к современной живописи. За годы советской власти возрос интерес к изобразительному искусству и неизмеримо выросло его значение и место в духовном обиходе человека. Советская живопись играет все более действенную роль в идейном и эстетическом воспитании человека. Картины наших художников находят себе обширное применение в жизни советских людей, сопровождая своими образами их духовное развитие, начиная с детских лет. Откликаясь на важнейшие явления современности, советская живопись — и прежде всего тематическая картина — действенно участвует в социалистическом строительстве, в преобразовательной деятельности большевистской партии, во всемирно-исторической борьбе советского народа.

Во всем этом сказался величайший переворот в общих судьбах искусства, в его жизненном положении, в его роли в обществе и в жизни каждого

1*

отдельного человека, переворот, происшедший в результате Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества, новую эпоху в истории искусства.

Направляемое гением Ленина и Сталина, волей и усилиями большевистской партии, советское искусство в процессе своего развития неизменно и неуклонно выдвигало на передний план самые сложные идейно емкие формы искусства, способные вместить огромное историческое содержание нашего времени.

Все более усиливающееся значение тематической картины в общем восходящем развитии советской живописи является одним из знаменательных показателей расцвета художественной культуры в стране социализма.

Тематическая картина, несмотря на свое ведущее положение в советской живописи, остается до сих пор проблемой еще мало исследованной в ее историко-художественном содержании. Правда, к разнообразным вопросам, выдвинутым развитием тематической картины, и к ее идейно-художественным задачам обращался едва ли не каждый, кто писал о путях формирования советского изобразительного искусства. Известно также немалое число высказываний самих художников об искусстве создания картины. Однако все эти суждения, замечания, высказывания, рассеянные в различных статьях, обзорах, рецензиях, монографиях, охватывают лишь отдельные стороны проблемы картины и при том — применительно к той или иной частной задаче, стоявшей в каждом данном случае перед автором. Материал этот отличается пестротой и разноречивостью не только в силу различия практических целей, побуждавших авторов статей, рецензий и т. п. остановиться на тех или иных общих вопросах тематической живописи, но и вследствие того, что сами эти авторы исходили нередко в своих суждениях о картине из различных идейных, творческих позиций. Само собой разумеется поэтому, что подобные высказывания не могут восполнить отсутствия обобщающего исследования всей проблемы советской тематической картины в целом. Между тем интерес к этой проблеме широко распространен в среде передовых советских художников.

Сложившиеся в среде советских художников представления об отдельных сторонах нашей тематической живописи до известной степени отразила специально посвященная картине конференция, организованная МОССХ в феврале — марте 1944 г.[1] Проведенная в момент, когда этапы наиболее острой борьбы за картину были уже пройдены советским искусством, и трудный путь нашей живописи был увенчан целым рядом выдающихся произведений, эта конференция могла дать чрезвычайно много для обобщения итогов развития советской тематической картины. Однако, по-новому подходя к наследию русской реалистической живописи и справедливо усматривая в нем опору для решения

[1] См. стенограммы конференции, посвященной картине. Архив МОССХ.

новых задач советского искусства, конференция все же недостаточно учла и не осветила опыт самого советского искусства в борьбе за картину, опыт развития искусства в период, предшествовавший Великой Отечественной войне. Основные вопросы развития советской тематической картины, путь ее формирования, борьба за советскую тематику, борьба за картину как за высшую форму реалистической идейной живописи — все это оказалось на конференции затронутым лишь в очень малой степени [1]. Было высказано немало ценных наблюдений о национальной природе советской картины, о традициях русской реалистической живописи, ее питающих [2]. Но об особенностях самой советской картины, о чертах, отличающих ее от картины передвижников, о картине, как явлении социалистического реализма в живописи, почти ничего не было сказано. Одна из наиболее актуальных проблем истории советской живописи, проблема советской тематической картины осталась после этой дискуссии не раскрытой в ее существенных идейно-художественных чертах. В равной мере она остается и по сей день исторически не разработанной. Тем более назревшей и своевременной представляется теперь попытка обобщающего исследования, посвященного этому важнейшему вопросу истории советского искусства.

Как и многие другие искусствоведческие термины, термин *тематическая картина* носит до известной степени условный характер. Но так же, как и многие другие категории, которыми пользуется современное искусствознание, понятие тематической картины сложилось в самой художественной жизни, а следовательно, обозначает собой вполне определенное, жизненно-важное явление искусства.

Термин *тематическая картина* возник в советское время; старое искусство его не знало. В этом термине сказалось стремление передовых художников-реалистов утвердить в живописи новое содержание, новые революционные идеи и образы советской действительности, словом—новую тематику. Тематическое начало выдвинуто здесь на первый план, и это вполне закономерно.

В выборе и постановке темы отражается идейная направленность произведения. Выбор темы, ее постановка есть не что иное, как выдвижение определенных жизненных вопросов в искусстве. Тема становится, таким образом, определяющим исходным моментом содержания художественного произведения. Ее значение чрезвычайно обостряется в периоды, ознаменованные революционной

---

[1] Характерно, что на конференции завязался спор о времени возникновения советской картины. А. Н. Тихомиров выдвинул утверждение, что история советской картины начинается с выставки X-летия РККА (1928 г.); Е. А. Кацман предложил вести «летоисчисление» с момента возникновения АХРР (1922 г.); К. С. Кравченко объявила первой советской картиной «Допрос коммунистов» Б. В. Иогансона (1933 г.) Естественно, что никто из выступавших не смог для своего утверждения выдвинуть серьезного исторического обоснования.

[2] Стенограммы конференции, посвященной картине. Архив МОССХ. Выступления Б. В. Иогансона, Е. А. Кацмана, Н. Г. Машковцева, П. Д. Покаржевского, А. А. Федорова-Давыдова и др.

ломкой художественного сознания. Силы прогрессивного развития общества выдвигают в искусстве новую революционную тематику, утверждающую прогрессивные идеалы. Естественно и характерно, что в советском искусстве проблема темы приобретает необычайно актуальное значение. Само возникновение понятия тематической картины, его широкое распространение в художественной жизни и в искусствознании является показателем возросшей роли тематики в искусстве. Изучая путь развития советской тематической картины, мы узнаем, как сложилось новое содержание в нашей живописи, как советские художники овладевали идеями эпохи социализма.

Обычно этим понятием определяются произведения советской живописи, которые содержат развернутый сюжет, композиционно-построенное «действие», т. е. изобразительное повествование общественно-значительного, актуального содержания. Именно в сюжетной картине советская тематика могла получить наиболее полное, многогранное отражение.

В системе элементов, из которых слагается художественное целое реалистической картины, *сюжет* занимает едва ли не ключевые позиции. Именно он создает в картине ту смысловую связь, которая соподчиняет между собой все изображенные в ней объекты. Тонко разработанный сюжет способствует правильному и углубленному пониманию темы картины, т. е. ее идейного замысла, идейного содержания.

Сюжет, следовательно, представляет собой средство жизненного воплощения темы. Эту функцию сюжета в общем строе художественного произведения нетрудно выявить в любой картине. Крайне несложен, например, сюжет картины М. Б. Грекова «В отряд к Буденному»: по степи неторопливо движется всадник, немолодой уже казак; он прикрепляет к шапке красную ленту; он беден, о чем говорит его одежда, но тем не менее ведет за собой запасного коня.

Эти немногие черты простого жизненного рассказа ведут к определенному заключению: зритель начала 20-х годов безошибочно узнавал в этом всаднике представителя казацкой бедноты, а во всей изображенной художником сцене — типичное явление начала гражданской войны, периода формирования отрядов Буденного, когда революционная часть казачества стекалась к нему для вооруженной борьбы с контрреволюцией. Так из этого простого, но тщательно продуманного в своих частностях сюжета возникает тема картины с ее социальным смыслом и идейной направленностью.

Несравненно сложнее, чем в этой картине Грекова, сюжет монументального полотна Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов», также почерпнутый из истории гражданской войны. Название этого произведения указывает лишь на его внешнюю сюжетную ситуацию: трое белых офицеров допрашивают двух коммунистов — мужчину в кожаной куртке и девушку. Здесь, как в театре, сюжет раскрывается через взаимодействие изображенных лиц, через характеры представленных художником людей. Благодаря глубине, достигнутой мастером в раскрытии характеров действующих лиц, содержание картины бесконечно рас-

ширяется и в соответствии с этим разрастается ее тематический смысл. Зритель убеждается в моральном превосходстве представителей народа над белогвардейцами, ведущими допрос, он видит непреклонную твердость коммунистов, их бесстрашие, их беззаветную преданность делу пролетарской революции. Так звучит тема картины, тема героической борьбы рабочего класса, тема авангардной роли партии в этой борьбе.

В картине, как и в романе или драме, сюжет раскрывается через образ человека. Сюжет, по сути дела, и создается в картине обликом и характером изображенных в ней людей. В этом смысле к картине вполне приложимо определение сюжета, данное А. М. Горьким для литературы. По горьковскому суждению, сюжет это — «взаимоотношение людей», изображенных в повести, их «связи, противоречия, симпатии, антипатии»[1]... Выявляя средствами живописи характер своих персонажей, их взаимоотношения, привлекая для их характеристики типичную для них и для всей данной ситуации обстановку, художник создает сюжет в своей картине. В картине серьезного жизненного содержания сюжет является важнейшим элементом, формирующим весь ее строй. Таковым и выступает он в советской тематической картине.

Последовательно продуманная сюжетная связь различных объектов картины позволяет художнику воссоздавать средствами живописи типические явления общественной жизни. Глубина и многогранность идейно-образного познания действительности, заключенного в такой картине, сближает ее с драмой и романом. Подобно им ей несомненно присущ элемент повествования. Правда, повествование в живописи не развертывается во времени. Оно не знает характерных для драмы компонентов сюжета — завязки, экспозиции, развязки и пр., хотя и не исключает возможности смыслового и композиционного нарастания действия.

Из всех этих компонентов ему до некоторой степени родственна лишь кульминация. Но и кульминация не вполне совпадает с характерными особенностями развертывания сюжета в картине. Как бы ни была красноречива кульминация в драматическом произведении, она все же воспринимается в связи с предшествовавшим ей действием и им подготовлена. В картине же сюжет предстает перед зрителем сразу. Какой бы момент события художник ни изобразил, в нем непременно должно быть сконцентрировано то, что необходимо для познания всего события в целом. Здесь и вступает в свои права искусство живописи, которому доступны средства превращения отдельно взятой мизансцены в вполне законченный и ясный сюжет. Точно рассчитанная композиция, жизненная группировка действующих лиц, острый рисунок и выразительный колорит, наконец, уменье так исполнить детали, что они неуклонно ведут сознанье зрителя к постижению смысла всего изображения, — все эти сосредоточенно действующие средства способны по одному лишь изображенному моменту события дать понятие

---

[1] М. Горький. О литературе. М., 1937, стр. 315.

о всем событии в целом. А в этом-то как раз и состоит своеобразие сюжетного построения, свойственное живописи.

Выполнение советской живописью ее общественной функции было бы невозможно без обращения к развернутому в изобразительном повествовании сюжету, который стал для советских живописцев средством наиболее полного художественного освоения действительности, средством ее идейного раскрытия в картине. В этом смысле *сюжет* является поистине «живой душой» искусства, как его назвал А. В. Луначарский еще в 1918 г.

Поступательное развитие советской живописи показало, что наши художники действительно нашли в жизненном и актуальном сюжете верный путь к сердцу массового зрителя, нашли ключ к его интересам [1]. Сюжетно-развернутая, повествовательная картина была издавна близка и понятна массовому народному зрителю. Жизненный интерес и художественная правда являлись всегда теми качествами реалистической картины, которые прочно завоевали ей симпатии и любовь самых широких слоев народа. Такая картина представляет собой подлинно демократическую форму живописи и в силу одной лишь этой своей особенности должна была получить — и действительно получила—широчайшее развитие в искусстве советской эпохи.

Мы здесь применяем к картине, получившей в советское время наименование *тематической*, понятие «демократической формы» по аналогии с тем, как оно было употреблено относительно оперы и некоторых других форм музыкальных произведений в постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. об опере «Великая дружба» В. Мурадели [2]. Право на введение этого термина в область изобразительных искусств дает, как нам кажется, действительное положение тематической картины среди других родов живописи, ее бо́льшая, по сравнению с другими формами живописи, способность отвечать на актуальные жизненные вопросы, с которыми народ обращается к искусству, и проистекающая отсюда ее популярность в массах.

Веками совершенствовали художники-реалисты методы сюжетной живописи. До величайшей тонкости и выразительности дошли на этом пути русские художники второй половины XIX в., разработавшие этот род живописи с художественной силой, неведомой западноевропейскому искусству.

Их опыт учит, что идейная картина, несущая в себе широко развернутый жизненный сюжет, требует огромного мастерства, свободного владения всеми

---

[1] Характерно, что роль сюжета в успехах молодой реалистической живописи отмечалась передовой критикой уже в 20-х годах. В статьях и рецензиях Н. М. Щекотова и Ф. С. Рогинской, в выступлениях Ем. Ярославского и А. В. Луначарского часто подчеркивалось, что именно реальный, из действительности почерпнутый сюжет помог художникам АХРР связаться с массой рабочих и крестьян через головы «записных» художественных критиков. Сюжет, как образное отражение жизни, постоянно противопоставлялся абстрактной форме упадочного буржуазного искусства.

[2] «Большевик», 1948, № 3, стр. 12.

компонентами художественной формы. «Без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения и только»,— говорил И. Н. Крамской[1].

Как раз развитие русской реалистической живописи второй половины прошлого века с особой ясностью показало, что в подобной картине мы имеем едва ли не самую доступную и любимую широкими массами подлинно демократическую форму живописи. Недаром в защиту реалистической картины от надвигавшейся волны реакции и модернизма в живописи 1890-х годов выступил А. М. Горький[2].

Как известно, в процессе распада буржуазного искусства, в период, непосредственно предшествовавший Великой Октябрьской социалистической революции, наметились тенденции отхода от сюжетности, приведшие вскоре некоторых художников к полному отрицанию сюжета, а затем к формалистической абстракции так называемой беспредметной живописи. Борьба реакционного антинародного формализма против реалистической живописи стала принимать форму борьбы против сюжета и сюжетности. Естественно поэтому, что после ниспровержения капитализма в России, когда стали укрепляться и развиваться реалистические традиции в искусстве, борьба с формализмом принимала на первых порах форму борьбы за сюжетность. Отстаивая сюжетное начало в живописи, передовые художники и критики лишь давали первые бои формализму, защищали самую основу реалистического метода — правдивое отражение действительности.

Уже в это самое время в живой художественной жизни первых послереволюционных лет зреют новые черты советского искусства, его большевистская идейность, общественная активность, его интерес к тому, что нарождается в жизни советского народа вместе с победой трудящихся, его стремление играть действенную роль в жизни советского человека. Борьба за эти новые начала в искусстве ведется в живописи как борьба за новую тематику, выдвигаемую советской действительностью. В ходе бурного художественного развития в советском искусстве зарождается понятие *советская тематическая живопись*, как выражение наиболее прогрессивных устремлений советских художников-реалистов.

С самого своего возникновения термин *советская тематическая картина* выражал существенно важную тенденцию именно современного художественного развития. В трех составляющих его словах заключалась целая эстетическая программа молодой советской живописи, формирующейся в борьбе с выродившимся буржуазным формалистическим искусством, лишенным прогрессивного идейного содержания, актуальной темы и жизненного сюжета.

---

[1] И. Н. Крамской. Письма, т. 2, 1937, стр. 292.

[2] Горький об искусстве. Сб. статей и отрывков. Сост. Е. Э. Лейтнеккер. М.— Л., 1940, стр. 60—72.

Лишь твердый курс на развитие тематического начала в живописи, на отражение в ней идейных интересов партии, жизненных интересов советского народа мог позволить нашей живописи стать действительно массовым искусством, мог обеспечить ей подобающее место в жизни советского общества. До сих пор советским искусствознанием все еще недостаточно сделано для рассмотрения развития советской живописи под углом зрения борьбы за советскую тематику.

В обзорах советской живописи по отдельным жанрам, которые публикуются в нашей общей и специальной прессе, вопросы тематической картины получают лишь одностороннее освещение. Характерно, однако, что в этих «жанровых» статьях общим вопросам тематической живописи уделяется неизменно определенное внимание. Пишет ли тот или иной автор о бытовом жанре, об исторической картине или о батальной живописи, он неизбежно должен коснуться вопросов, связанных с историей борьбы за советскую тематику в живописи, потому что в самой жизни нашего искусства общие интересы этой борьбы господствовали над частными жанровыми аспектами, в особенности в те годы, когда советская живопись переживала бурный период становления.

Советская действительность, наполняющая наше искусство новым содержанием, внесла много нового в строй и характер традиционных жанров живописи. Иным стал быт, преображенный социализмом. Иным стал и человек, изменилось его понимание современности и прошлого. Неудивительно поэтому, что тема современности и тема прошлого приобретают в советской живописи новый характер. В ходе развития живописи все более определенно обрисовываются очертания новых жанрово-тематических явлений, неизвестных старому искусству.

Во всем этом проявились характерные черты советской тематической картины, выросшей на более высокой идейной основе, чем предшествующие ей типы картин. Художественному сознанию советского живописца-реалиста не только чуждо деление своего искусства на «высокие» и «низкие» жанры, — сокрушающий удар этому был нанесен еще в прошлом столетии художниками-демократами, — советская эпоха вносит существенно новые черты в самый характер, во внутренний строй содержания картины.

Повседневная жизнь, дела и дни рядовых советских людей рассматриваются нашими художниками в их великом историческом значении. Последовательный историзм мышления советского художника, воспитанный марксистско-ленинским учением, способствует достижению в картине исторического осмысления современной темы. Жанровая картина, полная пафоса борьбы и труда социалистического человека, приближается к высокому идейно-художественному строю исторической живописи.

С другой стороны, тематика прошлого в живописи приобретает черты столь ярко выраженной жизненной актуальности, что и историческая картина претерпевает, в свою очередь, глубокие изменения. Советскому живописцу-реалисту чужды какой бы то ни было ретроспективизм, любование прошлым, бег-

ство от современности в далекую глубь веков. Ему также нет надобности давать в образах прошлого своего рода иносказания и намеки на современность, ибо он может свободно выражать самое передовое революционное мировоззрение.

Новые черты, характеризующие советскую тематическую живопись в ее отношении к исторической тематике и к тематике современности, теснейшим образом связаны с жизненной практикой и миросозерцанием советского человека, сознательно применяющего опыт прошлого в своей борьбе и в строительстве социализма. Лучшие картины наших живописцев выражают своими идеями и образами интересы широчайших слоев советского народа.

Своеобразие характера жанров советской живописи раскрывается, таким образом, как закономерно возникшие особенности социалистического искусства. Мы находим в нашей тематической картине вполне сформировавшимися те самые черты нового искусства, которые В. И. Ленин предвидел и определил в своей гениальной работе «Партийная организация и партийная литература», указав в ней, что «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого... и опытом настоящего»[1].

Существенной особенностью передовой советской живописи как раз и является это взаимодействие между опытом прошлого и опытом настоящего.

Проследить становление этого типа картины, уяснить основные тенденции его развития, можно лишь предприняв обобщающее рассмотрение советской тематической картины, характерные черты которой обнаруживаются как в теме современности, так и в теме прошлого, как в изображении мирного уклада жизни, так и в изображении войны.

Период наиболее острой борьбы за советскую тематическую картину, в ходе которой она прошла ряд этапов своего становления, теснейшим образом связанных с историческим путем нашей страны к социализму, охватывает полностью первые два десятилетия советской эпохи. Начальной вехой его можно считать первые шаги, предпринятые партией и советской властью для укрепления реалистического искусства. Как заключительную веху этого периода можно с полным основанием принять большие выставки конца 30-х годов: художественную выставку «Индустрия социализма», выставку XX-летия РККА и др. На этих выставках советская тематическая картина уже выступила как явление, вполне сложившееся в своем художественном своеобразии.

Разразившаяся вскоре Великая Отечественная война определила собой новый период в жизни советского народа. В новый этап своего развития вступила и советская живопись. Сложившиеся ранее в итоге идейно-художественного развития традиции советской тематической картины вошли в современный этап советского искусства, как нечто вполне определенное, как

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 31.

твердый фундамент для дальнейшего роста социалистического реализма в живописи. Глубокая идейность и актуальное тематическое начало завоевали все виды и формы искусства. Вся советская живопись стала по сути дела тематической. Тем самым тематическая картина перестала быть столь острой проблемой в советской художественной жизни, какой она являлась в довоенный период.

Так как настоящее исследование, задуманное в очертаниях историко-художественной монографии, посвящено вопросам зарождения, развития и сложения советской тематической живописи, то и хронологические границы его естественно определяются довоенным периодом, т. е. 1917—1941 гг.

В соответствии со сформулированными здесь целями, настоящее исследование не включает в круг своих непосредственных задач суммирующего свода и обзора всего материала тематической живописи, который охватил бы все ее местные национальные школы и проявления. В рассмотрении вопросов тематической живописи автор опирается только на материал русской советской живописи.





II

Борьба за картину, которой наполнена вся история советской живописи была, прежде всего, борьбой за новое содержание искусства. Целью устремлений передовых художников была не картина вообще, не картина лишь как форма, а советская тематическая картина. Отстаивая так понятую картину, советские художники выдвигали на первый план тему произведения и его содержание: тему революции, тему труда и социалистического строительства, патриотическую тему Красной Армии, тему жизни и борьбы народных масс, и таким путем утверждали новую, советскую действительность. По сути дела борьба здесь шла за превращение живописи в серьезное средство коммунистического воспитания.

Сторонникам и защитникам тематической живописи пришлось в начале своего пути отстоять самую идею тематической картины от яростных наскоков исконных врагов реалистического искусства, которые, как, например, Н. Пунин, пытались навязать молодой советской культуре антинародный формализм. Открыто выступая против линии большевиков в вопросах искусства, они бесстыдно расхваливали в своих статьях и книжках свой сомнительный «товар», не скупясь на похвалы, осмеливаясь называть формализм «здоровым и классическим» явлением, и тут же обливая любимое народом реалистическое искусство грязью. Если это крикливое фиглярство пуниных не могло ввести в заблуждение здоровое сознание рабочего класса, то в художественной среде, и в особенности среди художественной молодежи, давно уже сбитой с толку «теоретиками» формализма, псевдореволюционная фраза анархиствующих идеологов упадочного буржуазного искусства могла еще оказывать влияние.

Их нападки на принципы и практику реализма подкреплялись высокомерной критикой картин передовых художников авгурами «истинной» живописи, вроде А. Эфроса, вещавшими на причудливом «гастрономическом» языке эстетствующей богемы свои приговоры, от которых за версту несло барской неприязнью к демократическому искусству, к народному художественному сознанию. Что для них было стремление широких масс увидеть в искусстве воспетыми и художественно познанными великие завоевания революции? Что для этих послов космополитической école de Paris значила забота о сохранении демократической освободительной традиции русского искусства?

Борьба с ними была нелегкой не только потому, что они стояли на почве, подготовленной для них А. Бенуа, С. Маковским и другими, и не только потому, что за ними стояли немалочисленные кадры художников, исковерканных десятилетиями упадка искусства, но и потому, что они являли собой определенную социальную силу, питаемую остатками паразитических классов в молодом советском государстве.

На протяжении многих лет советская реалистическая живопись вела упорную, временами крайне обострявшуюся борьбу не только с явно эстетской и откровенно формалистической критикой, но и с довольно многочисленной и активной группой теоретиков, историков искусства и критиков, формалистические воззрения которой прикрывались псевдо-марксистской фразой. Некоторые критики из этого лагеря стояли на позициях полного отрицания станковой живописи, как непригодной будто бы для социализма формы искусства. Вред теоретизирования этих ниспровергателей станковой картины, оторванного от передовой художественной практики советского искусства, «заключался в искажении марксизма, в подмене его буржуазной социологией» [1]. Пытаясь столкнуть советское искусство с пути реализма, идейности, прогрессивных национальных традиций и увлечь его на путь бездушного буржуазного техницизма, эти приверженцы «индустриального века» объявили непримиримую войну «кустарным» картинам советских художников.

Современному читателю не легко разобраться в некоторых вопросах художественного развития 1920-х — начала 1930-х годов, а в особенности трудно понять, почему лучшие произведения советской живописи того времени и усилия всей передовой части художников подвергались столь ожесточенным систематическим нападкам не только со стороны буржуазно-эстетской критики, но и со стороны критики, претендовавшей на марксизм и революционность, но тем не менее слепо отрицавшей всю станковую живопись в целом, невзирая на появление и развитие в последней мощного реалистического течения, близкого народу и партии. Для того, чтобы понять это кажущееся противоречие, необходимо разобраться в действительном политическом смысле позиции этой критики.

---

[1] Академия художеств СССР. III сессия. Вопросы теории и практики советского изобразительного искусства. М., 1949, стр. 139.

Воззрения на искусство, согласно которым так называемая станковая живопись есть не более как продукт экономических отношений капитализма и в силу этого «родимого пятна» должна рассматриваться как пережиток, как буржуазная форма искусства, неприемлемая для пролетариата, зародились в Пролеткульте[1]. Такой взгляд на живопись, отрицавший ее идейно-художественную ценность и прогрессивное значение ее лучших достижений, был одной из характерных пролеткультовских «выдумок», входившей в господствовавшую одно время в Пролеткульте буржуазную философскую «систему», которую «интеллигентские группы и группочки под видом пролетарской культуры навязывали передовым рабочим»[2].

Вопрос об отношении к станковой живописи, к картине как частный вопрос не был освещен в цитированном выше историческом документе партии — письме ЦК ВКП(б) о Пролеткультах, указавшем лишь в целом на то, что «далекие по существу от коммунизма и враждебные ему художники и философы» провозгласили себя «истинно-пролетарскими». Но вся практическая линия партии в вопросах изобразительного искусства, забота об укреплении демократических художественных традиций, пропаганда партийной критикой произведений идейного реализма в живописи и деятельная поддержка партией первых же начинаний советских художников по созданию советской тематической картины позволяют с уверенностью утверждать, что партия решительно противодействовала отрицательному отношению к станковой живописи, прокламированному некоторыми деятелями Пролеткульта.

Однако эти воззрения на картину оказались живучими. Многочисленными отголосками их полна литература по вопросам искусства 20-х и даже начала 30-х годов. Определенное направление художественной критики (впоследствии охарактеризованное как вульгарно-социологическое направление) сделало тезис об отмирании станковой живописи одним из коренных принципов в своей эстетической программе так называемого «пролетарского искусства». «Истинным выразителем основных тенденций или стиля современной эпохи является не старое „чистое“ искусство, а новое „утилитарное“, родившееся вместе с нашей эпохой железа и стали...», — утверждал глава этой школы в советском искусствознании В. М. Фриче[3]. Характерно, что он применял термин «современная эпоха», не противопоставляя пролетарское искусство формализму современной эпохи капитализма. Более того, он считал, что «социалистическое общество представит в этом отношении не противоположность капиталистического, а его органическое продолжение»[4].

В основе эстетических построений Фриче и его последователей лежал антиленинский, меньшевистский тезис о том, что в эпоху империализма не

---

[1] См. Задачи отдела изобразительных искусств Пролеткульта, журн. «Горн», 1918, № 1.

[2] Письмо ЦК ВКП(б) о Пролеткультах. «Вестник работников искусств», 1920, № 2—3.

[3] В. М. Фриче. Очерки социальной истории искусства. М., 1923, стр. 33.

[4] Там же, стр. 21.

происходит загнивания, распада буржуазной культуры, а будто бы создается новая «индустриальная» культура, родственная социализму. Упадок реализма, утрата идейного содержания в буржуазном искусстве объяснялись ими не как отражение тех общих изменений, которые произошли в положении буржуазии, перешедшей на позиции реакции и антинародности перед лицом поднимающейся пролетарской революции, а как конец исторического развития «чистого» искусства. Утверждая, что «воцарение инженера и машины, создавших новое искусство индустриальной эпохи,... привело к кризису главенствовавших в прошлом видов искусства — округлой скульптуры и станковой живописи»[1], Фриче, невзирая на ряд оговорок, приходил на деле к признанию конструктивизма, к принятию безидейного, формалистического, насквозь буржуазного искусства современного Запада.

Таковы определяющие идейные установки, воспринятые вульгарно-социологической критикой. Под ее знаменами разгорелась борьба против нарождающейся и крепнущей реалистической живописи, которой решительно отказывали в праве занять свое место в пролетарской культуре. Наиболее яростный враг станковой живописи Б. Арватов (один из идеологов ЛЕФа) писал: «станковизм является буржуазной формой художественного производства; уже по одному этому ни о каком пролетарском станковом искусстве не может быть и речи»[2]. Под обстрел были взяты и художественные выставки как порождение «рыночных условий буржуазного общества». Характерно, что во многих выступлениях этой «социологической школы» речь шла все больше о буржуазной форме и о буржуазном способе производства, свойственным-де станковой живописи, содержание же картины, ее идейная направленность, ее общественно-воспитательная и художественно-познавательная функции или замалчивались, или грубо извращались.

Картине вменяли в вину ее «буржуазное происхождение», что не мешало, однако, той же критике ориентировать советских художников на искусство «зрелого капитализма» (так ласково именовала она империализм). Ужасающий упадок этого искусства, полная утрата им гуманистического содержания, его антинародная сущность и уродство казались ей менее страшными, чем «буржуазная форма художественного производства» старой живописи.

Что станковая живопись расцвела в период прогрессивного развития буржуазии, не подлежит сомнению. Но следует ли отсюда, что станковая картина независимо от ее содержания должна быть объявлена буржуазной формой живописи? Значит ли это, что переход к станковым формам искусства знаменовал собой шаг назад по сравнению с синтетическими художественными формами средневековья, как пыталась нередко утверждать вульгарно-социологическая критика? Почему передовое реалистическое искусство эпохи, когда

---

[1] В. М. Фриче. Социология искусства. М., 1926, стр. 208.

[2] Б. Арватов. Искусство и классы. М., 1923, стр. 34.

буржуазия была прогрессивной силой в истории человечества, должно быть отвергнуто, а искусство буржуазии, ставшей реакционной силой, низвергаемой революционным пролетариатом, искусство действительно реакционное и действительно буржуазное должно быть принято социалистическим обществом?

Что подобный «антикапитализм» некоторых художников и критиков не имел ничего общего с действительной борьбой против капитализма, не имел ничего общего с пролетарской революцией и марксизмом, было в свое время неопровержимо раскрыто В. И. Лениным в его выступлениях, направленных против пролеткультовщины и воинствующего формализма периода гражданской войны.

Авторы «Манифеста Коммунистической партии», этой великой программы борьбы пролетариата с капитализмом, начинают критику и разоблачение капиталистического строя с установления того непреложного исторического факта, что «буржуазия сыграла в истории чрезвычайно революционную роль»[1]. Нет нужды излагать здесь содержание тех страниц Манифеста, в которых так образно и ярко описывается переворот в жизненном укладе, произведенный буржуазией. Необходимо лишь оттенить то обстоятельство, что не случайно Маркс и Энгельс сочли нужным подчеркнуть, что этот переворот «относится как к материальному, так и к духовному производству»[2].

Появление реалистической картины, как более развитой и гибкой формы живописи, способной откликнуться на интересы передовых слоев общества и ответить на жизненные вопросы, выдвигаемые новой действительностью, было одним из проявлений того переворота в духовном производстве, о котором говорит Коммунистический Манифест. Но, как известно, буржуазия, совершив этот переворот, вызвала к жизни столь грандиозные силы, с которыми она не смогла справиться. «Вот уже несколько десятилетий,— писали Маркс и Энгельс в 1848 году, — история промышленности и торговли представляет собою лишь историю возмущения современных производительных сил против современных производственных отношений, против тех отношений собственности, которые являются условием существования буржуазии и ее господства»[3]. В этих новых, возникших в итоге господства буржуазии, жизненных условиях «оружие, которым буржуазия ниспровергла феодализм, направляется теперь против самой буржуазии»[4]. Мы знаем, что в области духовной культуры одним из видов действенного оружия борьбы против замкнутости и косности феодального сознания была светлая жизнеутверждающая живопись, были

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. Госполитиздат, 1950, стр. 35.

[2] Там же, стр. 36.

[3] Там же, стр. 38.

[4] Там же, стр. 39.

картины великих реалистов. Именно эта сторона развития станковой живописи, кристаллизирующаяся в творчестве великих мастеров реализма, раскрывает перед нами действительное место передовой живописи в буржуазном обществе. В своих лучших проявлениях это — народное в своей сути искусство.

Реалистическая живопись служит буржуазии лишь до тех пор, пока последняя способна представлять интересы более широких слоев народа, интересы общей борьбы с феодализмом, со старым порядком. Она является в ее руках сильным духовным оружием. Что при этом художественная жизнь и художественное производство были приспособлены к господствующим формам экономики, что на место старых форм взаимоотношений общества и художника встали новые формы (выставки, аукционы, продажа картин), не подлежит сомнению. Что все это могло внести и действительно внесло в художественную жизнь своего рода анархию производства, что оно могло превратить и действительно превратило художника из цехового мастера в «интеллигентного пролетария», что оно увеличило резервную армию художников и толкнуло на службу самым низменным интересам наживы значительную часть работников искусства, также является непреложным историческим фактом.

Однако история убеждает нас в том, что капитализм не смог полностью подчинить себе искусство. Народные силы, питавшие развитие искусства, самым ощутительным образом сказались в деятельности наиболее честной и творческой части художников. В определенный исторический момент, когда буржуазия из силы прогрессивного развития человечества превратилась в силу реакционную и антинародную, искусство в лице его наиболее сильных и лучших представителей подняло свой голос и свое творческое оружие против буржуазии. Идеологическая и воспитательная функция живописи приобретает в это время особое значение в жизни общества. Произведения живописи — картины, обращенные к широкому демократическому зрителю на выставках, в музеях несли с собой идеи освобождения, идеи социальной революции. Живопись, бывшая некогда в руках буржуазии оружием в борьбе против феодального порядка, выражаясь словами Коммунистического Манифеста, «направляется теперь против самой буржуазии».

Правдивое демократическое искусство перерастает рамки антифеодальных и антиклерикальных устремлений; оно становится антибуржуазным. С наибольшей последовательностью, силой и страстностью эта тенденция проявилась в России во 2-й половине XIX века, что и поставило русскую живопись того времени во главе всей мировой живописи. С этого момента живопись, поскольку она обнаруживает способность бороться с «нечистым господством буржуазии», объективно «работает» на революцию, объективно содействует тому могучему социальному движению, которое направлено на ниспровержение капитализма. Буржуазия «не только выковала оружие, несущее ей смерть; она породила и людей, которые направят против нее это оружие,— современных рабочих,

пролетариев»[1]. Наследником лучших достижений старого искусства становится трудящийся человек.

Отныне буржуазия становится враждебной действительному прогрессу культуры и искусства. Она становится защитницей в искусстве всего того, что может отвлечь от анализа действительности, защитницей пошлости, убожества и антихудожественности. Она безжалостно давит, мнет, уродует все передовое, все истинно высокое в искусстве. Действуя согласно своей экономической природе, буржуазия топит в «ледяной воде эгоистического расчета» все то, что может ей противостоять, будь то даже величайшие достижения культуры, и стремится во что бы то ни стало превратить художников «в своих платных наемных работников». Буржуазия, способствовавшая когда-то величайшему подъему искусства, приводит его к величайшей в истории человечества катастрофе.

Естественно при этом, что буржуазное общество нуждалось теперь в такой теории, которая могла бы, маскируя переворот, происшедший в положении капитализма, маскируя антинародные позиции буржуазии, истолковать начавшееся падение искусства, как его нормальное развитие. И хотя жизнь представляла множество примеров того, как подлинное искусство уходит в лагерь борющихся с капитализмом народных масс, нашлось немало искусствоведов, взявшихся за выполнение «социального заказа» буржуазии.

В какой же неблаговидной роли выступили сторонники так называемой социологической школы! Вместо того чтобы помочь рабочему классу овладеть тем могучим идейным оружием, которое представляла реалистическая живопись, вместо того чтобы способствовать ее возрождению и дальнейшему развитию в интересах социалистического общества, они занялись пропагандой антиисторических и антинародных теорий буржуазного формализма. Выдвинутая ими версия о том, что картина, как род искусства, уже по одному тому неприемлема для пролетариата, что является порождением капитализма, находилась в вопиющем противоречии со всей теорией и практикой пролетарской революции, которая вовсе не отказывалась от индустрии, техники, науки, получивших в эпоху капитализма столь широкое развитие, а, наоборот, брала лучшее из человеческой культуры под свою защиту от загнивающего капитализма, не способного уже обеспечить дальнейшее прогрессивное развитие науки и культуры.

Только игнорируя содержание искусства, освобожденное усилиями ряда поколений выдающихся художников от оков средневековья, только игнорируя роль реалистической живописи в формировании передового общественного сознания, только рассматривая искусство с позиций антинародного буржуазного формализма, можно было выступить против возрождения реалистической картины в условиях советского строя.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. 1950, стр. 39.

2*

Борьба против станковой живописи, против картины, которую вела на протяжении ряда лет вульгарно-социологическая критика, раскрывается как борьба против советского реалистического искусства в целом, против отражения в произведениях искусства действительности, против правды в искусстве. А ведь именно боязнь правды была в свое время одной из тех первопричин, которые толкнули буржуазное искусство на путь декаданса и формализма. Борясь с реалистической картиной, вульгарно-социологическая критика отстаивала на деле не интересы пролетариата и социализма, а интересы загнивающего капитализма. Борясь с идейностью и правдой в искусстве, она, как известно, продвигала внутренне опустошенный и внешне уродливый, лишенный органических связей с народной почвой и народным сознанием, космополитизм в искусстве, смыкаясь и здесь с позицией реакционной буржуазии.

Тот факт, что отвергнутая вульгарно-социологической формалистской критикой реалистическая картина заняла в советской живописи господствующее положение, в силу таящихся в ней огромных возможностей идейно-образного познания действительности, красноречиво свидетельствует о том, чем была на самом деле борьба вульгарной социологии против картины.

Защита станковой живописи передовыми советскими художниками и партийной критикой, неоспоримые успехи советской тематической картины привели уже в 20-х годах к признанию картины наиболее жизненной и прогрессивной формой живописи. Разумеется, что здесь отстаивалась и признавалась картина реалистическая, понятная и близкая широкому народному зрителю.

Однако наряду с этим выступали и такие «сторонники» станковой живописи, которые, признавая на словах революционную тематику, пытались столкнуть советских художников с пути следования замечательным традициям живописи передвижников и требовали применения в картинах советской тематики «последних достижений» парижской школы. Как наиболее ярый пропагандист «врастания» антинародного формализма в социалистическое искусство выступил в начале 20-х годов Я. Тугендхольд, поддержанный целым рядом художников и критиков той поры. Их выступлениям по вопросам тематической живописи неизменно свойственно стремление запутать проблему, переключить ее из области содержания в область «чистой» формы.

Обозревая критическую литературу и документы художественной жизни 20-х годов, мы встречаем там два глубоко различных подхода к картине. В то время как для одних в картине «главным организующим форму элементом является сюжет, тематический подход в разрезе изучения и претворения действительности» [1], для других «сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму» [2]. Характерно, что в этом непримири-

---

[1] Очередные задачи АХРР. Циркулярное письмо, опубликованное Президиумом и Фракцией РКП(б) АХРР в 1924 г.

[2] Декларация группировки «Четыре искусства». Каталог выставки ленинградских художественных группировок. Л., 1928.

римом противостоянии двух эстетических систем — порождаемого советской действительностью реализма и ориентирующегося на растленное буржуазное искусство формализма — симпатии критика Тугендхольда находятся на стороне последнего. Он определяет картину лишь по ее внешне-формальным признакам, как «стройно слаженный организм, где все пригнано друг к другу, где ничего нельзя ни убавить, ни прибавить»[1]. В формуле Тугендхольда отсутствует какой бы то ни было намек на содержание, и поэтому под нее можно подвести любое произведение даже архи-формалистического толка, что автор ее с успехом и делает в цитированной книге. «Нейтральный» объективизм определения картины, данного Тугендхольдом, понадобился ему для того, чтобы в такой «академической» форме выхолостить актуальный идейно-художественный смысл борьбы за тематическую картину, снять остроту этой проблемы для молодой советской живописи. В самом деле, ведь одно лишь признание за картиной ее художественных преимуществ перед другими формами живописи (такими, например, как эскиз или этюд и пр.) не означает еще признания за ней того значения, которое она приобрела в советскую эпоху. Дело, следовательно, в том, какой смысл вкладывается в понятие *картина*.

Здесь полезно вспомнить ту характеристику соотношения формы и содержания, которую дал в свое время применительно к Советам и колхозам товарищ Сталин: «Как колхозы, так и Советы являются величайшим завоеванием нашей революции, величайшим завоеванием рабочего класса. Но колхозы и Советы представляют лишь **форму** организации, правда, социалистическую, но все же **форму** организации. Все зависит от того, какое **содержание** будет влито в эту форму»[2].

Исходя из этого сталинского суждения о форме и содержании, можно сказать, что и картина представляет действительно высшую форму живописи, несущую в себе большие возможности для художественного просвещения, но только форму. Все зависит от того, как эта форма будет использована. Не говоря здесь о безмерном обилии убедительных примеров из истории искусств, которые могут иллюстрировать это положение, мы легко найдем подтверждение его истинности и в материале искусства советского времени. Известно, что под давлением непреложных требований советской действительности формализм в определенный момент отступил с позиций беспредметности и абстрактной живописи и перешел на позиции изобразительности. Известно, что под знаком именно этого сдвига происходило формирование некоторых художественных группировок в 20-х годах, выдвинувших станковую картину как основную цель своей деятельности. Но известно также, что эта декларативная установка, не подкрепленная правильным пониманием идейных задач советской живописи, приводила нередко к неверному изобразительному

---

[1] Я. А. Тугендхольд. Живопись и зритель. М., 1928, стр. 17.

[2] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 404.

истолкованию явлений советской жизни, давала кривое, искаженное отражение действительности[1].

Советская тематическая картина приобрела то значение, которое она ныне занимает в художественной жизни, благодаря глубокой заинтересованности в ней широких народных слоев, благодаря неизменному вниманию, уделявшемуся этому важнейшему роду реалистической живописи партией. В признании и заинтересованности массового зрителя, в поддержке партии черпали советские художники-реалисты силы для борьбы с формализмом, с пережитками эстетства и модернизма, с ложной и враждебной критикой, тянувшей нашу живопись назад или в сторону от идейных задач советского искусства.

Борьба за реализм в живописи велась как борьба за тематическую картину. Именно здесь лучше всего оттачивалось и крепло формировавшееся под воздействием советской действительности новое художественное сознание живописца. Вот почему успехи всей нашей живописи измеряются, прежде всего, ее достижениями в области тематической живописи и определяются в конечном итоге ее лучшими тематическими картинами.

Но как велики были эти успехи в рассматриваемый нами период?

Весьма значительное число произведений нашей живописи, хотя порой и отвечавших в какой-то мере на вопросы, выдвинутые жизнью к моменту их создания художником, все же не избегло впоследствии забвения. Правда, историк искусства не может пройти мимо некоторых из этих картин, так как в них получили свое характерное отражение определенные тенденции нашего художественного развития. Но от этого общая участь подобных картин не меняется, так как их неспособность к длительному соответствию духовным запросам советского человека подтверждена самой жизнью.

Уже ранние обозреватели советского искусства неизменно подчеркивали, что художники потеряли уменье отображать и выражать жизнь, справедливо усматривая в этом одно из последствий упадка искусства в период, предшествовавший Октябрьской революции. Немалое число высказываний, воспоминаний и пр., подкрепляющих данное положение целым рядом конкретных примеров, исходит из среды самих художников. Последние ссылаются при этом чаще всего на художественную школу, призванную быть хранительницей высоких традиций в искусстве, и не выполнявшую этой своей функции на протяжении весьма длительного периода. Не подлежит никакому сомнению, что низкий художественный уровень значительного числа ранних тематических картин явился непосредственным результатом падения художественной культуры, вызванного годами господства модернизма и формализма в предреволюционном искусстве. Однако затронутый здесь вопрос не может рассматриваться как нечто связанное только с уровнем мастерства, профессиональными навыками и всем тем, что обычно входит в круг

[1] Данный вопрос рассматривается более детально в гл. VI настоящей работы.

понятия художественного качества. Связывать понятие «художественной традиции» лишь с определенным кругом профессиональных знаний, обычно постигаемых художником в школе, значит принимать часть за целое, следствие — за причину.

Прежде чем общий упадок старого искусства коснулся школы, во всей художественной жизни обнаружились тенденции, повлиявшие на социальные позиции значительной части художественной интеллигенции. Начавшийся еще в 90-х годах прошлого века спад реализма выразился прежде всего в спаде идейной активности. К моменту пролетарской революции часть художников старшего поколения давно уже отстала от революционного движения и от передовой общественной мысли. За эти годы в художественную жизнь вступило новое поколение художников, воспитанное в духе индивидуализма, аполитичности и чуждое общественным, народным интересам.

Революция застала большую часть художников неподготовленными к ней. Она располагала поэтому в начальный период лишь немногочисленными кадрами художников, которых она могла вербовать прежде всего из среды людей, зарекомендовавших уже себя своей идейной близостью революционному пролетариату. То были прежде всего мастера боевых форм графики, применявшихся и до Октября, как оружие революционной пропаганды. Нет ничего удивительного в том, что именно этими художниками были одержаны первые победы молодого советского искусства. Здесь были живы традиции прогрессивного общественно-активного искусства. Решающую роль в их укреплении и дальнейшем развитии сыграла пламенная идейность художников, отдавших себя всецело борьбе рабочего класса, почувствовавших себя «мобилизованными и призванными» партией и сумевших поэтому правильно понять задачи революционного искусства.

Так обстояло на первых порах дело лишь в плакате, ставшем господствующим видом искусства в годы гражданской войны. Что же касается живописи, то здесь в тот период немного нашлось людей, готовых и способных поставить свое искусство на службу рабочему классу, гегемону революции. В течение ряда лет здесь робко практиковались опыты «отражения» революции художниками, стоявшими в стороне от движения народных масс. Существо идейных устремлений революционного пролетариата слабо и к тому же зачастую неверно ими понималось. Естественно, что создать правдивую картину на темы, выдвинутые революционной действительностью, они не смогли[1].

Когда же из среды живописцев выделилась передовая группа, серьезно решившаяся взяться за дело, к которому партия призвала художников еще в 1918 году, т. е. за возрождение реалистической живописи и создание картин,

[1] Более детально о попытках создания тематической картины в первые послереволюционные годы будет сказано ниже. См. гл. IV настоящей работы.

посвященных новым, советским сюжетам, ей пришлось немало поработать над собой, над освоением идейных устремлений рабочего класса, прежде чем она смогла выступить с серьезными произведениями новой тематики. Хотя само по себе это выступление передовой группы наших художников означало в тот момент большой шаг вперед в развитии советской живописи, оно все же не могло сразу привести к значительным художественным достижениям. Многие их произведения несут на себе еще очень долго следы идейной незрелости. Художественная же их неполноценность выступает каждый раз как эквивалент недостаточной глубины их идейных замыслов.

Неподготовленность к решению новых задач явилась результатом отхода значительной части художников от общественной борьбы, в которой русская реалистическая живопись активно участвовала на протяжении 2-й половины прошлого века. И так как именно в этой общественной борьбе черпала она силы для своего замечательного художественного развития, то ее отрыв от этой питательной основы и воцарившаяся в искусстве аполитичность и обусловили в свою очередь ослабление определенных художественных традиций; ослабление, сужение, изоляцию, но не полную утрату, как об этом твердили в 20-х годах. Здесь надо четко различать, о каком лагере идет речь, ибо если для лагеря воцарившейся после 1905 г. идейно-художественной реакции, для лагеря модернизма и формализма традиции революционной демократии в искусстве стали чем-то абсолютно чуждым, то для лагеря прогрессивной художественной интеллигенции русская реалистическая живопись сохраняла неизменно значение высокой традиции. Этот лагерь, однако, был мал. Экспансия воинствующего модернизма, щедро оплачиваемая буржуазией, нанесла ему тяжелый урон. Но даже и в этих условиях носители прогрессивных традиций русской живописи сохранили свою верность коренным принципам реалистического искусства. К тому же в народе никогда не угасала любовь к художникам-демократам и к их произведениям, столь близким настроениям угнетенных масс.

Когда под воздействием социалистической революции возникли невиданно благоприятные условия для развития идейного искусства, широкие слои художников стали все яснее осознавать необходимость возрождения искусства тематической картины. Они должны были прежде всего решительно порвать с господствовавшими в буржуазном искусстве тенденциями безидейности, ведущими его к гибели, и, проникшись интересами борющегося народа, обратиться к традициям демократической живописи.

Немногие отважились вначале вступать на этот путь. Трудности, которые здесь ждали художника, впитавшего в годы реакции несложный катехизис «самодовлеющего» искусства, далеко не исчерпывались узостью его чисто художественных воззрений, знаний и навыков. На пути тематической картины его ожидали не одни лишь профессиональные трудности. Во весь свой исполинский рост встала перед ним задача идейного вооружения. Художник должен был

стать идейным борцом, мыслителем, «инженером человеческих душ». Новый зритель шел к нему со жгучими вопросами общественного бытия. Художник должен был дать ответ на эти вопросы в своих картинах. Здесь в сфере тематической картины, как в фокусе, сходились все нити новых идейных и творческих задач возрожденной реалистической живописи. Картина стала в советском искусстве острейшей проблемой.

Обозревая советскую живопись в аспекте этой проблемы, следует отдать себе отчет в тех специфических трудностях, которые встретили наши передовые художники на пути возрождения и развития искусства создания реалистической картины. Речь шла в те годы не только о том, чтобы возродить реалистические традиции отражения действительности, но и о том, чтобы отстоять эти традиции в ожесточенной борьбе с реакционнейшим формализмом и эстетизмом, рядившимися в пестрые одежды псевдо-революционной фразеологии. Для того чтобы расчистить путь к развитию советской живописи, надо было также преодолеть натуралистически упрощенное понимание картины, отбросив чуждую социалистическому мышлению эстетику этюдной живописи, ведущую к вырождению живописи, к формализму. А преодолеть то, что мы здесь назвали эстетикой этюдной живописи, значило подняться на более высокую ступень художественного сознания.

Противопоставление картины, как произведения более законченного и более продуманного в деталях и связях отдельных составляющих его частей, этюду, как произведению первичному и менее завершенному, — есть обычное противопоставление, весьма часто проводимое в литературе о живописи[1]. В наши дни речь идет не о таком противопоставлении. Вопрос стоит не об этюде, как первичном материале, который художник накапливает на натуре для того, чтобы затем использовать и обобщить при исполнении картины, и не об этюде, несущем учебную функцию и часто исполняемом художником для совершенствования в мастерстве. В советском искусстве борьба велась против этюдности как определенной художественной системы, системы импрессионизма, против этюда, ставшего самоцелью в творческом процессе и всей своей сутью враждебного понятию идейной живописи.

Метод истинно-реалистической картины являлся всегда и прежде всего методом идейного познания действительности. Отказ от картины, как от высшей формы живописи, был в свое время не чем иным, как отказом от действенного, обобщающего познания явлений общественной жизни в живописи. С той поры, когда в недрах старого демократического искусства стали намечаться первые симптомы истощения питавших его развитие сил, именно социальная тема и жизненно-правдивый сюжет оказались раньше всех других сторон живописи затронутыми надвигавшимся упадком искусства. Кризис живописи начался

---

[1] См. небольшой очерк Ф. Петрушевского «Картина» в Энцикл. словаре Брокгауза и Эфрона, т. XIV (книга 28), стр. 618.

как кризис идейной картины. Буржуазное искусство, повернувшее на путь реакции, идеализма и мистики, не оставило тем самым никаких перспектив для прогрессивного развития живописи. Всякое реалистическое познание и обобщение в искусстве явлений буржуазной действительности должно было в конце концов обратиться против господства буржуазии. Пределы буржуазной живописи стали все более суживаться до пределов этюда с натуры, но и сам этюд при этом все более и более мельчал.

Заслуживает особого внимания то обстоятельство, что борьба с идейной живописью велась под флагом «реализма» и «объективности». Картину отвергали за «тенденцию», за привнесение «извне» идейного замысла. Ей противопоставлялся этюд с его непосредственностью и «чистотой» восприятия. В погоне за этой непосредственностью все более изживалась жизненная правда в искусстве. В живописи воцарился субъективизм. Широко распространилось в художественной среде стремление изображать натуру не такой, какой она является на самом деле, не такой, какой ее познает человек в его жизненной и общественной практике, а такой, какой она «кажется» художнику в определенных условиях освещения и пр. Познающая пытливая мысль решительно «выключалась» из творческого процесса. Именно к этому сводились в конечном итоге господствовавшие в предреволюционном искусстве художественные интересы живописцев. Импрессионистическая система бездумного «этюдничества» и ее пережитки еще и в послеоктябрьскую эпоху держали в плену известную часть художников.

Коренные интересы социализма, материалистическое сознание советского человека, марксистско-ленинское учение об обществе не могли мириться с подобным отношением художника к задачам искусства. Ленин учил, что «... для материалиста мир богаче, живее, разнообразнее, чем он кажется, ибо каждый шаг развития науки открывает в нем новые стороны»[1]. В то время как натуралистически ограниченная «философия» импрессионистов сводила задачи живописи к фиксации первого впечатления, материалистическая диалектика Ленина учила, что «истина не есть начальное впечатление»[2]. А. М. Горький неустанно подчеркивал, что всякое мышление образами тем сильнее и продуктивнее, чем больше изучения и наблюдения лежит в основе его. Рабочий класс и большевистская партия были глубоко заинтересованы в искусстве действенном, познающем и воспитывающем. В живописи этим требованиям могла лучше всего ответить тематическая картина. Начало нового художественного подъема, начало новой социалистической эры в искусстве проявило себя возрождением социальной тематики и жизненно-сюжетного начала в живописи, возрождением тематической картины. Искусству созерцательному, самодовлеющему «этюдничеству» была объявлена беспощадная борьба.

---

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 116.

[2] В. И. Ленин. Философские тетради. М., 1949, стр. 147.

В условиях этой борьбы и сформировалось понятие картины, как «высшей формы живописного мышления» (А. М. Герасимов). Это новое отношение художника к недавно еще отвергнутой и заброшенной форме живописи отразилось и в новом понимании художником его творческих задач. «Произведения реалистического искусства должны быть произведениями большой темы...»[1], говорит Б. В. Иогансон. И в этих словах слышится отзвук споров, разгоравшихся вокруг вопросов картины, когда она, как форма, была уже возрождена и признана, но когда ее задачи суживались еще часто до пределов безмятежного отображения повседневности. «Не факт должен быть темой, а обобщение факта»[2],— развивает свою мысль Иогансон несколько лет спустя. И мы снова находим в этих немногих словах не только вывод из его личного опыта работы над картиной, но и непримиримое отношение мастера социалистического реализма к остаточным явлениям безидейности.

Задачи современной живописи в понимании советского художника, прошедшего трудный путь борьбы за тематическую картину, не только выше и сложнее художественных задач, которыми ограничивала деятельность художника эстетика этюдной живописи. Они во многом новы и по сравнению с целями, которые ставила перед собой демократическая живопись прошлого столетия, ибо основное назначение социалистического искусства — «взглянуть на дело текущего дня с высоты тех прекрасных целей, которые поставил перед собой рабочий класс, родоначальник нового человечества»[3].

---

[1] Б. В. Иогансон. Возрождение картины. «Советское искусство» от 18 марта 1939 г.

[2] Б. В. Иогансон. Доклад о композиции на Всесоюзном совещании по художественному образованию. Ноябрь 1947 г. Архив ГУУЗ Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР.

[3] А. М. Горький. О литературе, изд. 3-е, М., 1937, стр. 151.





III

Картина, воссоздающая реальные явления действительности во всей остроте их социальной правды, является детищем XIX века. Подлинной родиной этого последнего великого завоевания старого искусства стала Россия. Такая именно картина, вызванная к жизни ходом общественного развития, становится высшей формой живописи в прогрессивном лагере искусства. Именно в этой форме живопись оказалась способной выразить типическую черту эпохи, которую Маркс и Энгельс усматривают в том, что «люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения»[1]. Все былые покровы поэтической, живописной условности, в которые прежде искусство окутывало свои образы, ниспадают. Все то, что было, казалось, незыблемо и освящено вековой традицией, школой и авторитетом, отбрасывается во имя жизненной правды.

Эстетические принципы и самые методы творчества художников консервативного академического направления были, по выражению И. Е. Репина, «попраны». «Их царственная композиция, эта необходимая сфера для выражения величайшего духа богов, казалась уже холодной условностью; спокойствие изящных линий — условным изучением...». В картинах молодых художников воцарились новые образы, образы реальных людей. «...угловатые с резкими движениями, они были полны живой человеческой правды. Их живые глаза блестели настоящим чувством, композиции дышали страшным трагизмом жизни; некрасивые лица были близки сердцу; родные,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии, стр. 36.

знакомые аксессуары усиливали правду общего впечатления. Вместо прежних абстрактных идей этими художниками трактовалась животрепещущая тенденция начинающего жизнь общества»[1]. Так описывает И. Е. Репин происшедший в искусстве переворот, деятельным участником которого был он сам.

Воодушевленные исканием жизненной правды, наиболее передовые художники XIX века не могли не притти в столкновение с эгоистическими, эксплуататорскими и антинародными интересами буржуазии. Они должны были стать соучастниками революционно-демократического движения и действительно становились ими.

Коль скоро они задались целью живописать только правду, они неминуемо становились в той или иной мере открытыми выразителями коренных интересов народных низов, как это видно из примера передвижников. Повседневные жизненные наблюдения, становясь главным предметом художественного интереса живописца, неминуемо оборачивались к картине своей социальной, т. е. революционной (в потенции) стороной. И. Н. Крамской, касаясь вопроса о тенденциозности реалистической живописи, в одном из своих писем, посвященном картине И. Е. Репина «Бурлаки», писал: «Идея в „Бурлаках" есть, помимо воли Репина, она в самом факте...»[2]. С этим суждением Крамского органически связываются и высказывания самого автора «Бурлаков», который считал, что в искусстве «выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею»[3].

В соответствии с этой новой идейностью живопись ищет и новых способов выражения. XIX век становится эпохой демократизации искусства. Круг людей, к которым обращается художник, расширяется. Художник-демократ обращается к новому зрителю, которому чужды, а нередко и непонятны традиционные условности изобразительного языка старой живописи. Наступает конец мифологической, древнеисторической, библейской тематики в живописи. «Час старой исторической живописи пробил...»,— провозглашает И. Н. Крамской в 1858 году. Он требует от новой живописи исторического осмысления современности, он предвидит приход нового художника, «который угадает исторический момент в теперешней жизни людей»[4]. Через три года эту же мысль высказывает Курбэ. «Я отрицаю историческую живопись в применении к прошлому,— говорит он.— Историческое искусство по существу современно»[5].

Живопись все более углубляется в сферу социальной жизни с ее вопиющими противоречиями, классовым антагонизмом и борьбой. Тема современности действительно становится ведущей в живописи, а в творчестве наиболее прогрессивных художников-демократов принимает характер революционной тематики.

---

[1] И. Е. Репин. Далекое близкое. М.— Л., 1944, стр. 388.

[2] И. Н. Крамской. Письма. Т. II, 1937, стр. 74.

[3] Письма Репина. Переписка с Третьяковым. М.— Л., 1946, стр. 62.

[4] И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887, СПб., 1888, стр. 579—581.

[5] Мастера искусства об искусстве. Т. II, М., 1933, стр. 408.

Под их кистью традиционный выразитель современной темы в искусстве — бытовой жанр — приобретает ту серьезность и значительность, которые прежде были свойственны преимущественно исторической картине. С другой стороны, историческая живопись проявляет обостренный интерес к народным движениям и социальным конфликтам прошлого.

Язык живописи становится более простым, ясным и жизненным. Он рассчитан на ту новую «аудиторию», которую ищет теперь художник-проповедник новых идей, художник-просветитель. Создавая свою картину, он не может теперь отсылать своего зрителя для уяснения ее смысла к источникам, вне ее лежащим, к классической традиции, к мифологии и т. п. Картина должна сама в себе заключать свой сюжет, должна полностью выражать тему и идею, выражать так, чтобы в сознании зрителя не оставалось ни малейшего сомнения в правде изображенного. Только в этом случае она будет действенной и необходимой. Вот чему подчиняются теперь все творческие искания художника, и это не может не вызвать коренного пересмотра издавна установленных эстетических норм и канонов в живописи.

Новое понимание искусства создания картины было, как известно, исчерпывающе сформулировано И. Н. Крамским[1]. Для него и для художников, боровшихся вместе с ним за новое идейно-демократическое искусство, картина — это «такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял в чем дело; чтобы было начало и конец и чтобы для объяснения одного холста не надобно было другого, во что бы то ни стало».«В ней, как в драме, есть начало и конец», —повторяет он, но специфическую особенность картины видит в том, «что та сторона жизни, какую показывает художник, никакими иными средствами, кроме живописи, и не могла быть передана с большею убедительностью». А это, по мнению Крамского, достигается ясностью изобразительного языка, «исполнением характеров», выразительной живописью деталей и, наконец, определенностью идейного содержания. «Поэтому-то,— говорит он,— нет предела в исполнении». Недоговоренность, «всякого рода намеки» решительно отвергаются им, ибо неизбежно привносят с собой в картину элементы иллюстративности, т. е. в конечном счете опять-таки отсылают зрителя к какому-то иному, вне картины лежащему источнику.

Новое идейное назначение картины, ее социальная функция, ее демократическая направленность вызвали по сути дела целый переворот в сфере ее художественной формы.

Идейно-демократическое отношение к вопросам формы прекрасно выражено в известном письме Крамского к Суворину от 18 февраля 1885 г.[2]. Это письмо как важный составной элемент большого эстетического манифеста идейного

---

[1] И. Н. Крамской. Письма. Т. II, 1937, стр. 362.
[2] Там же, стр. 341—342.

реализма, содержащегося в эпистолярном наследстве вождя передвижников, даст нам ряд убедительных иллюстраций произведенного ими переворота в искусстве живописи. Мы здесь находим новое понимание таких элементов картины, как колорит, рисунок, композиция.

Колорит для Крамского это не только «общая гармония целого», не только «способность подбирать цвета, как букет». Для него подобное понимание этого термина всего лишь «низшая степень чувства колорита». «Художник-колорист, в настоящем смысле слова, будет тот человек, который находит на палитре именно тот тон и цвет, какой в действительности есть, или какой он большему числу людей кажется». Следовательно, для Крамского (а с ним вместе и для всех его единомышленников) критерий высшего колоризма заключается в верности действительности, в столь характерном для художника-демократа искании соответствия своего изобразительного языка восприятию «большего числа людей»

Рисунок в картине есть для Крамского не только «внешний абрис» предмета, «но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности». В оценке художника-демократа «величайший рисовальщик будет тот, кто особенность всякой формы передает столь полно, что знакомый предмет узнается весь по одной части». Как и в вопросе колорита, мы находим здесь на первом плане интересов художника заботу о жизненной полноте выражения и о восприятии предмета зрителем.

В вопросе о композиции Крамской придерживается в общем того же принципа жизненности. Необходимо, однако, оговорить, что не все выдвинутые им здесь положения могут быть безоговорочно приняты в наше время. Трудно согласиться с такими его утверждениями, как «слово композиция — слово бессмысленное», или что композиции учить нельзя и что когда художник «поймет, где узел идеи... композиция является сама собой, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою». Конечно, устаревшие композиционные каноны, которых придерживалась реакционная часть академической профессуры, действительно потеряли всякий смысл для художников-реалистов и были отвергнуты ими. Но ведь сами передвижники, строго придерживаясь требований жизненной правды и демократической идейности, развили и обогатили искусство композиции, подняли его на более высокую ступень. Разумеется, для всех реалистов композиция может быть только смысловой и заимствованной из самой жизни, в которой художник должен прежде всего научиться «замечать интересное и важное». На это последнее обстоятельство обращал большое внимание и величайший мастер картины В. И. Суриков, рассказывавший М. Волошину, что он «на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь»[1].

Но тот же Суриков сравнивал искусство композиции с математикой и утверждал, что от одной какой-либо точки, и при том не обязательно в главной части

---

[1] «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 54.

картины, но даже в фоне иногда зависит решение всей художественной задачи произведения[1]. Известно, как долго искал Репин композиционного решения для некоторых своих картин («Крестный ход», «Арест пропагандиста» и др.) уже после того, как идейные замыслы этих произведений вполне созрели. Следовательно, совсем не «фатально» и не «само собой» приходило композиционное решение даже у таких титанов живописи, как Суриков и Репин. Трудное искусство это требует постижения, специального изучения, хотя сама жизнь дает здесь художнику богатейший материал, твердую основу для его реалистических композиционных исканий.

Приведенные здесь свидетельства Крамского, Репина и Сурикова еще раз убеждают нас, что именно демократическая сущность и направленность идейного реализма XIX века определила и те принципиально новые черты, которыми характеризуется картина, как господствующий род живописи в эту эпоху. В свою очередь, передовое художественное сознание этого времени, поскольку оно отразилось в живописи, раскрывается с наибольшей полнотой именно в картине. Характерно, что всякий отход от демократической идейности влечет за собой потерю реалистической ясности образа, а верность эстетическим идеалам реализма раскрывается всякий раз, как художественный эквивалент демократического мировоззрения. Молодой Крамской предугадывал приход художника, «который заговорит с миром на языке, понятном всем народам...»[2]. «Реализм есть по существу демократическое искусство», — говорил позже Курбэ[3]. Эти мысли вождей демократического искусства Европы XIX века проливают свет и на ведущую историко-художественную тенденцию живописи, проявившуюся в тех существенных изменениях, которые пережило в это время искусство картины.

Русская реалистическая живопись второй половины XIX века, живопись передвижников, которая оказалась наиболее последовательной в своей приверженности к идеям революционной демократии среди других национальных школ европейской живописи, больше их всех сделала и для развития искусства реалистической картины. Искусство реалистической картины, в ее самобытных чертах XIX века, т. е. как социально-заостренная демократическая форма живописи, было разработано и развито прежде всего и главным образом русскими художниками.

Взятая в свете формирования реалистической картины, русская живопись 60—80-х годов представляет собой линию неуклонного восхождения. Картины русских реалистов приносят с собою в искусство в течение этих 30 лет одно завоевание за другим. Положив основание идейно-демократической живописи и новому типу картины решительным освобождением русского искусства от вет-

---

[1] «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 54.

[2] И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, стр. 581.

[3] Мастера искусства об искусстве. Т. II, М., 1933, стр. 408.

хих одежд и чуждых традиций, от условной поэзии и условной красоты, идейные реалисты поднялись в своих картинах к высотам новой поэзии и красоты, найденной ими в самой действительности, в настроении, в думах миллионов людей, которые они сумели выразить, в глубоких недрах подлинно народной художественной традиции, которую они сумели воспринять и развить. Ясность и доступность изобразительного языка, невиданная до них полнота отражения народной жизни, актуальность общественного содержания привлекли к картинам русских художников действительно демократического зрителя. Нередко употребляемое сравнение картин русских художников с романом в литературе и с драмой в театре вполне обоснованно и как историко-художественная параллель и как характеристика их богатого общественного содержания.

Значение для нашей социалистической современности русской картины XIX века состоит не только в том, что в ней обобщены и показаны типические явления русской действительности той эпохи, но и в том — и это особенно дорого для советского человека,— что в ней правдиво и горячо выражено настроение угнетенного народа. Ни одна национальная школа живописи XIX века не отразила с такой полнотой и таким многообразием жизнь и борьбу своего народа, как русская школа живописи, и ни в одной стране эстетический идеал передовых художников не был в такой мере близок представлениям, интересам и надеждам народных масс, как в России XIX века. Только эти качества смогли снискать произведениям русских художников огромную популярность и всенародную любовь.

Эти особенности русской живописи, определившие ее мировое значение, отражали своеобразие исторического развития России. Расцвет русского искусства во второй половине XIX века был обусловлен революционным пафосом борьбы за освобождение народных масс. Это была, как пишет В. И. Ленин, «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками...»[1]. Отсюда глубокая жизненность содержащейся в картинах русских художников критики крепостнического режима. Плеяда мастеров-реалистов, как и вся прогрессивная часть русских людей, была воодушевлена жаждой обновления жизни, и именно это обстоятельство служило подлинным двигателем восходящего развития их творчества. Отсюда тот пафос служения народным интересам, которым проникнуто творчество этих художников. Отсюда та сила и покоряющая убедительность образов, отсюда тот страстный интерес к русской жизни и русскому человеку, отсюда, наконец, и та пластическая ясность художественного мышления и изобразительного повествования, которая нашла адэкватную себе форму в реалистической картине. Она была той исторически необходимой формой живописи, которая одна лишь могла вместить большое, сложное содержание социальной жизни в стране, «чреватой революцией».

---

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 293.

Необходимым условием возникновения реалистической картины и ее художественного прогресса была крепкая связь русской реалистической живописи с народной жизнью и передовой общественной мыслью. Это ясно понимали и сами художники — создатели картины. «Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы», — читаем мы у Крамского,— «только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени и современников и потомков»[1]. Как высоко ставили художники-демократы искусство картины, видно также из многих высказываний И. Е. Репина. Одно из них особо примечательно в этом смысле: «Картина есть глубоко сложная вещь и очень трудная. Только напряжением всех внутренних сил в одно чувство можно воспринять картину, и только в такие моменты вы почувствуете, что выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею...»[2].

Исторически прогрессивное значение русской реалистической картины, как памятника народной жизни и борьбы, равно как и обусловленное всем этим неисчерпаемое богатство ее художественных качеств, позволяет видеть в ней сегодня важный этап на путях к социалистическому реализму.

С зарождением рабочего социалистического движения борьба с двойным гнетом царизма и капиталистической эксплуатации принимала новые формы. Возникновение партии рабочего класса, вооруженной теорией марксизма-ленинизма, борьба в форме стачек и политических демонстраций, появление партийной печати — все это предъявляло к литературе и искусству новые требования, сформулированные в 1905 году В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература»[3]. Дальнейшее развитие искусства требовало его теснейшего сближения с пролетарским движением. Вне этого пути не было возможностей прогрессивного развития искусства.

Художники-передвижники в большей своей части оказались не в состоянии сделать этот шаг, в результате чего ослабевала их связь с народом. Творчество ряда мастеров вступило на путь примирения с действительностью, пафос критики в нем исчезал, идейное содержание все более мельчало. Часть художников старшего поколения жила еще долго интересами предшествовавшего этапа, сформировавшего весь строй их художественного сознания, а молодежь начинала зачастую свою творческую жизнь без крепких идейных основ. Лишь немногие из молодых художников, выступивших в конце 80-х и в 90-х годах, осознали сдвиги, происшедшие в общественной жизни страны, и в известной мере сумели их отразить.

---

[1] И. Н. Крамской. Письма. Т. II, 1937, стр. 292.

[2] Письма Репина. Переписка с Третьяковым, М.— Л., 1946, стр. 62.

[3] В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 26—31.

Отсутствие интереса к большим общественным темам современности, характерное для искусства этих лет, привело русскую живопись к кризису картины. Даже в реалистическом лагере живописи утверждается новый вид картины, в котором идейное содержание ослабевает, а развернутое действие почт отсутствует. Все меньше и меньше появляется картин, наполненных напряжением социального конфликта. Жанровые картины становятся «бессобытийными». В них постепенно пропадает сюжетно-повествовательное начало, снижается роль образа человека, исчезает былая связь между сюжетом и характером. С появлением в реалистической живописи первых симптомов этой тенденции начинается спад ее общественной активности. Новый «бессобытийный» жанр все более вытесняет горячую общественную проповедь былых картин передвижников. Картина все более упрощается как по своему содержанию, так и по композиционному строю, все более приближаясь к этюду. Крамской считал, «что только подъем идеи и качество содержания подымают самое искусство...»[1]. Остроухов уже в 80-х годах пишет[2]: «Живопись может с большим совершенством и непосредственностью перед другими искусствами передать зрительное впечатление, производимое на глаз внешним видом предметов... Передача красной ленты — да, это задача живописи, хотя задача и очень мелкая... Приведение же общества к сознанию своих пороков или добродетелей — это не задача живописи, хотя и очень крупная задача»[3]. К. Коровин, первый из русских художников вставший на путь импрессионизма, отмечает в своих записях «Разность понимания и разность эстетического желания...»[4] у себя и своих товарищей, с одной стороны, и у своих учителей, с другой . «Они думали, — пишет К. Коровин,— что и мы будем точно такими же их подражателями и продолжим все то, что делали они»[5]. Но эти молодые художники устремились к иным берегам. «Требование сюжетности»[6], вот что стало неприемлемым для К. Коровина и художников из его окружения. Приведенные здесь цитаты из записок К. Коровина подтверждаются также воспоминаниями его ученика по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества Б. В. Иогансона: «Мой учитель, замечательный художник Константин Коровин,— пишет Иогансон, — не одобрял моей тяги в годы ученичества к работе над сюжетными полотнами, к картине. Он говорил мне: — зачем тебе сюжет, чего беспокоишься... пиши природу такой, какой ее видишь...»[7].

---

[1] И. Н. Крамской. Письма. Т. II, 1937, стр. 415.

[2] Мастера искусства об искусстве. Т. IV, М., 1937, стр. 487.

[3] Нельзя не отметить, что эта запись двадцатичетырехлетнего И. С. Остроухова (она датируется 1883 г.) мало соответствует его личной художественной практике. Остроухов-пейзажист остается на позициях реализма.

[4] К. Коровин. Черновые записи. Отд. рук. ГТГ, ф. 97.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Б. Иогансон. О натурализме и натуралистах. «Литературная газета» от 10 июня 1939 г.

3*

Умаление, сужение задач живописи, вот с чего начинала в конце прошлого века часть молодежи ревизию эстетики своих учителей-передвижников.

В то время как «бунт» против идейной сюжетной живописи увлек часть молодых художников на путь индивидуализма, нашлись среди молодежи люди твердой веры в общественное назначение искусства, прекрасно понимавшие огромное значение творчества передвижников старшего поколения. «...мы их любили, мы им верили. Это были для нас авторитеты. Они работали рука об руку с нами, они нас учили...»[1]. Эти слова В. Н. Бакшеева прямо противоположны цитированным выше словам К. А. Коровина, и это не случайно. Противопоставленные здесь высказывания художников действительно выражают эстетические взгляды представителей двух разных течений русской живописи. Борьба этих двух направлений, начинавшаяся в конце XIX века, завершилась победой прогрессивного реалистического направления лишь в нашу эпоху. В предреволюционный же период положение реалистического искусства становилось все более и более трудным.

Из всех видов старой живописи реалистическая картина с ее идейным и подчас боевым содержанием, почерпнутым в самой гуще общественной жизни, была наименее приемлемой для молодых художников, полагавших, что «живопись сама в себе, сама за себя есть все...»[2]. Их творческие устремления в том смысле, как они были высказаны многими художниками конца XIX — начала XX века, должны были привести и действительно привели к этюду, как к господствующему виду живописи. Эта тенденция проявила себя уже в 1889 г. в устройстве первой выставки этюдов в Москве[3]. До этой выставки этюды редко выставлялись. Теперь они показывались публике в их самодовлеющей ценности. Этим самым господству картины на выставках был нанесен первый удар.

Вскоре реалистическая картина как носительница прогрессивной идейности стала предметом ожесточенных нападок эстетской критики. Рассуждения, подобные приведенным выше мыслям Остроухова о чуждости идейной, сюжетной картины самой природе живописи, получили довольно широкое распространение. Естественное и здоровое тяготение художников-реалистов к актуальной теме и жизненному, правдивому сюжету третировалось как литературщина, анекдотизм и т. п.

«В начале XX столетия подошло такое время, что картины вообще и особенно „со смыслом", как бы они ни были живы, не требовались более, их обходили чуть не с презрением... Чуткие художники перестали вдруг интересоваться картинами, композициями и скоро перешли к художественным „кускам" картин или этюдам. Это было и легче и продуктивнее, а главное, и тут — мода: отрицать картину до глумления над нею было явным признаком нового направле-

---

[1] В. Н. Бакшеев. Воспоминания. Рукопись.

[2] К. Коровин. Черновые записи. Отд. рук. ГТГ, ф. 97.

[3] Каталог первой выставки этюдов и рисунков русских художников. М., 1889.

ния и правом нового поколения — начинать новую школу...»[1]. Так описывает И. Е. Репин это печальное явление предреволюционной художественной жизни. С этим свидетельством великого мастера перекликаются воспоминания нашего современника, художника Б. В. Иогансона, который мог еще сам наблюдать вырождение старой сюжетной картины в свои ученические годы: «Волна этюдизма перекинулась даже на такую твердыню „картины", как передвижная выставка. Передвижники тоже были непрочь „освежиться" этюдиками. Композиционные вещи стали редкостью, и с легкой руки импрессионистов выставки запестрели разноцветными холстиками молодящихся старичков»[2].

Общее представление о распаде реалистической живописи как искусства больших идей и глубокой жизненной правды будет неполным, если мы в нашем изложении этого явления ограничимся лишь той линией, которая вела к замене композиционной картины этюдом с натуры. Незадолго до революции делались попытки сохранить картину как форму, освободив ее, однако, от ее прогрессивного общественного содержания. В среде художников и критиков, группировавшихся вокруг журнала «Аполлон», зародилась характерная для этого рупора воинствующего эстетизма и реакции в искусстве идея картины-выдумки, картины, не опирающейся на изучение натуры и жизни, а, наоборот, отворачивающейся от них. Здесь также критиковали импрессионизм и этюдность, но не за их неполноценное и субъективное отражение действительности, а за недостаточную субъективность и за связь с натурой. Здесь пытались возродить композиционную картину ради тех формальных возможностей, которые она представляет художнику. Здесь, наконец, пытались создать в формах картины такое искусство, которое несло бы «свободную» выдумку вместо правды жизни, реакционную фантазию вместо демократической идеи.

Всякое проявление подобной тенденции в искусстве, будь то опустошенный «неоакадемизм» Александра Яковлева или религиозный символизм Петрова-Водкина, или «игрушечный» примитивизм Судейкина и т. д., неизменно встречало приветственный отклик на страницах «Аполлона». Все, что было способно увести внимание зрителя от жгучих вопросов социальной жизни, все, что могло хоть на краткий миг отвлечь напуганного революцией мещанина от суровых впечатлений реальной действительности, поднималось как знамя «нового искусства и «свободного» творчества.

Эта линия журнала «Аполлон» была сформулирована одним из его сотрудников — Н. Э. Радловым[3]: «Мы присутствовали при расцвете, да и теперь являемся свидетелями эпигонства того искусства картины, которое родилось

---

[1] И. Е. Репин. Далекое близкое, М.— Л., 1944, стр. 339.

[2] Б. В. Иогансон. Автобиография. Рукопись.

[3] В советское время Н. Э. Радлов сумел изжить многие из своих прежних воззрений и оказался среди тех передовых художников, которые деятельно взялись за строительство новой художественной культуры.

от натуры, для которого „правдивость“ являлась высшим идеалом... Является ли *идея* необходимым признаком картины? Быть может нет; мы знаем много прекрасных картин, идейное содержание которых ничтожно... Ведь идейное содержание не может быть случайно наблюденной правдой. Не может быть ею и форма картины, ибо очевидно, что скопированная, правдивая форма не в состоянии вместить в себя идейную выдумку»[1]. Итак, форма реалистической картины, «правдивая форма» не подходит для желанной автору «выдумки». Ему кажется более приемлемой такая форма картины, которая исходит не «от натуры», а поэтому «способна вместить» заведомую ложь, фантастическую «выдумку». В этом он видит «тот единственный путь, по которому творчество художника должно итти *к картине*»[2].

Такова в основных чертах вторая линия перерождения старой тематической картины. Здесь нетрудно узнать характерные признаки той мрачной полосы предреволюционного времени, которую А. М. Горький по справедливости назвал позорным десятилетием в истории русской интеллигенции. Измельчание и декадентское извращение живописи, превращение ее в забаву «сытых» становится в картинах этого направления еще более очевидным, чем в импрессионистических или полуимпрессионистических этюдах, переполнявших выставки предреволюционной поры. Но ни импрессионистический этюд, ни внутренне опустошенная модернистическая картина не являлись еще последним пределом падения буржуазного искусства. Наступает пора самого уродливого антинародного формализма. Распад художественного сознания, продемонстрированный на выставках предреволюционных лет кубистами, супрематистами и пр., полностью выводит их уродливые, антихудожественные «творения» за пределы искусства. Художественное творчество, как воплощение образного мышления, программно отвергается формалистами Татлиным, Малевичем, Кандинским и др. Их «живопись» становится неизобразительной, беспредметной. За густым туманом мнимо профессиональных проблем, поднимаемых в крикливых декларациях формалистов вырисовываются несомненные признаки полной утраты важнейших основ художественного мастерства.

Расшатываемое с разных сторон здание реалистической живописи накануне Октября было близко к окончательному падению. И если оно не разрушилось полностью, то этим мы обязаны немногим художникам, оставшимся верными интересам народа,— В. А. Серову, С. В. Иванову, Н. А. Касаткину, в первую очередь. Чутко прислушиваясь к «подземным» толчкам приближающегося социального взрыва, они стремились откликаться на них произведениями социальной тематики. Но вряд ли искусство реалистической картины могло бы долго просуществовать, поддерживаемое руками немногих верных ему мастеров, если бы социалистическая революция не создала новые условия для его возрождения и дальнейшего роста.

---

[1] Н. Радлов. Пути к картине. «Аполлон», 1915, № 8—9, стр. 17. Курсив автора.
[2] Там же. Курсив автора.





IV

Возрождение картины стало неотъемлемой органической частью общего возрождения искусства, спасенного социалистической революцией от печальной участи, уготованной ему капиталистическим обществом. Возрождение картины явилось длительным процессом, занявшим годы. В ходе его искусство создания тематического произведения прошло ряд стадий своего формирования. Процесс возрождения наиболее демократической формы живописи был одновременно и процессом становления новой живописи, живописи социалистического реализма. Возрождаясь в социалистических условиях, реалистическое искусство проходило вместе с тем путь подлинного обновления, приобретая и накапливая новые черты, ранее неведомые искусству.

Новое, социалистическое общество обращалось к старому демократическому искусству для того, чтобы на новой основе воспроизвести его лучшие стороны, сделать их основанием для дальнейшего развития нового, социалистического искусства. Это был путь, указанный советской культуре В. И. Лениным, который еще в момент острой борьбы партии с «пролеткультовщиной» говорил, что «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества чиновничьего общества»[1] Нет сомнения, что в становлении советского

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 262.

изобразительного искусства возрождение реалистической картины, как наиболее демократической, идейно емкой и действенной формы живописи, было исторически необходимым и закономерно диктовалось всем ходом развития социалистической культуры.

Обычно — и на этом сходятся едва ли не все писавшие по вопросам истории советской живописи — летоисчисление тематической картины ведут от возникновения АХРР. С деятельностью Ассоциации действительно связана целая полоса в истории советской реалистической живописи. Здесь искусство создания сюжетной картины на темы, выдвинутые советской действительностью, прошло важную стадию своего развития. Здесь на протяжении ряда лет действительно боролись за укрепление и дальнейшее развитие традиций русского демократического искусства.

Однако усматривать начало начал советского реализма лишь в опубликованной в 1922 г. декларации АХРР, значит игнорировать смысл и значение для дальнейшего художественного развития бурного периода 1917—1922 годов, периода острой борьбы и революционных преобразований во всех областях жизни, в том числе и в искусстве.

Осознанию передовыми художниками пути, декларированного летом 1922 года, предшествовала художественная практика революционного времени. В ней-то и протекала предистория АХРР, в которой берут свое начало многие принципы и установки ахровского движения. Декларация АХРР обязана наиболее прогрессивными чертами своего содержания таким программным для всего советского искусства историческим документам, как декрет советского правительства о монументальной пропаганде, подписанный В. И. Лениным и И. В. Сталиным, декреты о национализации музеев, с их ясно сформулированными требованиями демократизации художественного просвещения, письмо ЦК о Пролеткультах, опубликованное в декабре 1920 года, ленинская резолюция о пролетарской культуре, принятая 2-м съездом Пролеткульта (один из набросков которой был нами выше цитирован). До сих пор не было обращено внимания на нити, связывающие декларацию АХРР с этими документами и с выступлениями партийной критики по вопросам формирования советского искусства, относящимися к этим годам. Эти нити особо заметны в таких положениях декларации, как признание преемственности в искусстве «на основании современного миропонимания», как стремление изобразить быт рабочих, крестьянства, героев труда, а также в той решительной критике «абстрактных измышлений» символистов и формалистов, которую содержит декларация. Связь ахровского движения с передовым искусством предшествующего периода с партийными установками, на которые опиралось передовое искусство эпохи гражданской войны раскрывается не только в декларации 1922 года, но и во всей практике Ассоциации.

Нарком просвещения А. В. Луначарский, допустивший, как известно, серьезные ошибки в руководстве делами искусства, особенно в годы гражданской

войны, в ряде случаев, однако, довольно верно излагал линию партии в области искусства. В данной связи значительный интерес представляет его речь на открытии Петроградских государственных свободных художественных учебных мастерских. В этой речи нарком просвещения прямо заявил, что «если бы то, что называется старым искусством, с реалистическими... по отношению к природе... подходами, преисполнилось бы новым содержанием, оно нашло бы самый решительный широкий отклик. Оживление этого искусства, ключ к оживлению его заключается только в том, чтобы обрести живую душу или самый сюжет, к которому в последнее время стали относиться легкомысленно пренебрежительно»[1]. В этих словах слышатся отзвуки настоятельных требований и запросов к искусству, поднимавшиеся из самой толщи народных масс, перед которыми советская власть широко раскрыла двери музеев и художественных выставок.

В этом смысле, а также в свете дальнейшего развития тематической картины большое значение приобретает деятельная пропаганда художественного наследия и в первую очередь идейно-демократической живописи, которую в это время ведет передовая критика на страницах многочисленных художественных журналов («Искусство», «Пламя», «Творчество» и др.). Здесь же находим и прямую защиту идеи тематической картины. В журнале «Искусство» в 1918 году обсуждается вопрос «могут ли искусству ставиться особые задания или такие предварительно намеченные темы противоречат природе искусства». Опираясь на примеры из истории искусств и сославшись на опыт Французской буржуазной революции, автор приходит к выводу, что «целый ряд произведений высокой художественной ценности был создан на заказ»[2]. Самая постановка этого вопроса в 1918 году вызвана вовсе не отвлеченно академическим интересом, а повелительно продиктована самой жизнью, той борьбой, которая шла вокруг «монументальной пропаганды» и других художественных мероприятий советской власти. Вместе с тем эта статья ставит и решает важные вопросы дальнейшей жизни советского искусства. В другом номере этого журнала передовая редакционная статья «Главнейшие задачи художественных отделов совдепов» уделяет много внимания задачам пропаганды наследия, отдавая приоритет таким произведениям, «которые изображают социальные темы, трудовую жизнь крестьян и рабочих»[3]. Журнал «Пламя» печатает статью на тему «Труд в искусстве». Во всех этих журналах из номера в номер помещаются репродукции с произведений реалистического искусства прошлого и преимущественно — с картин художников, представляющих идейно-демократическую живопись XIX века. Суриков, Репин, Касаткин, С. Иванов, Домье, Курбэ, Милле, Менье —

---

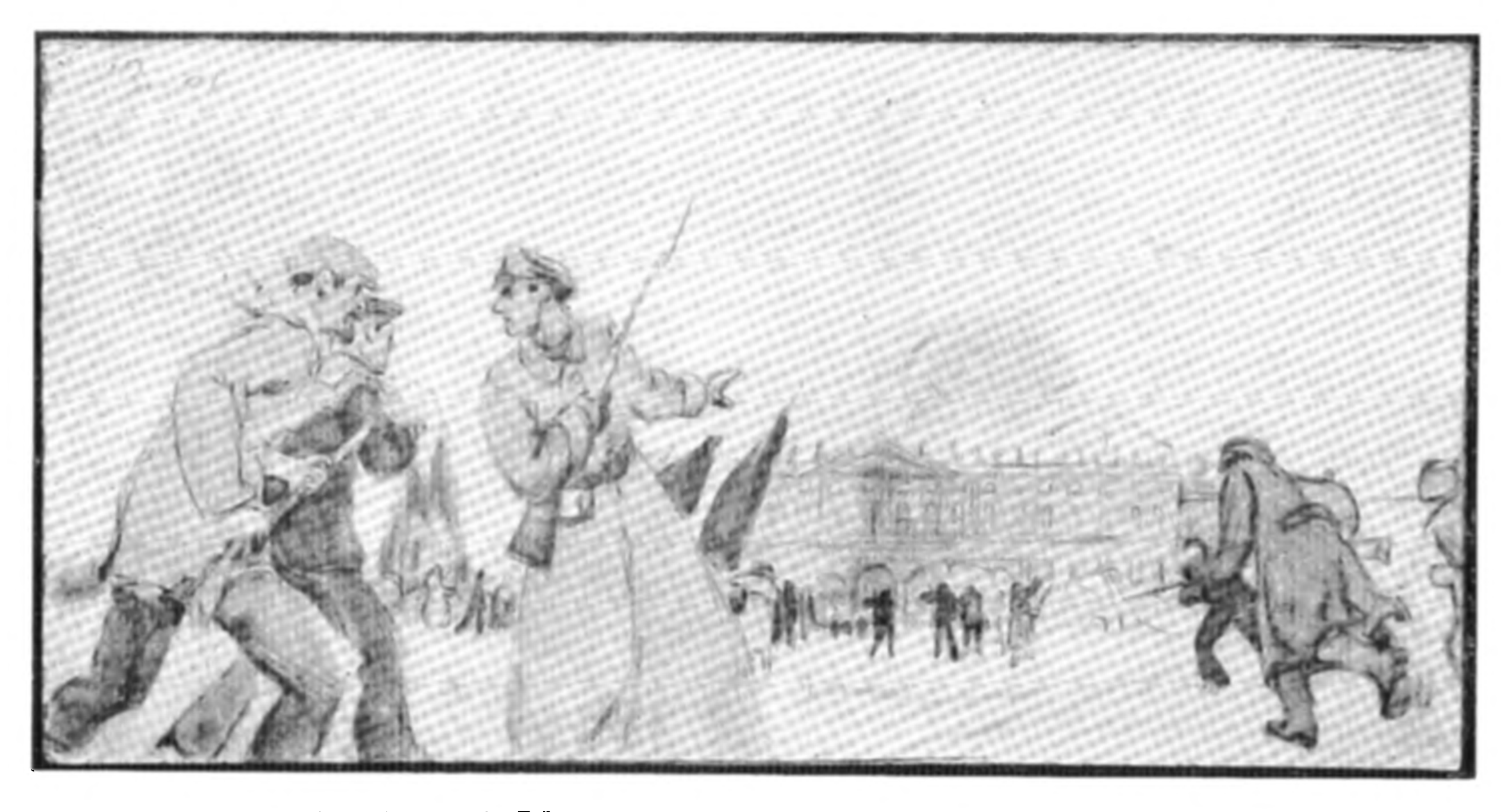
[1] А. В. Луначарский. Искусство. Речь, произнесенная на открытии Петроградских гос. свободных худож. учебн. мастерских, изд. ИЗО Наркомпроса. П., 1918.

[2] «Искусство». Орган Художественно-просветительного отдела Московского Совета Р. С. и К. Депутатов. 1918, № 3/7.

[3] «Искусство». 1918, № 1/5.



Б. М. КУСТОДИЕВ. ТРУД. ЭСКИЗ ПАННО ДЛЯ ПЛ. ТРУДА В ПЕТРОГРАДЕ К 1-й ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, 1918.



В. В. ВОЛКОВ. ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА. ЭСКИЗ ПАННО ДЛЯ УКРАШЕНИЯ УЛИЦЫ В ПЕТРОГРАДЕ К 1-Й ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, 1918.



М. Б. ГРЕКОВ. ВСТУПЛЕНИЕ В НОВОЧЕРКАССК ПОЛКА ИМ. ВОЛОДАРСКОГО, 1921.



П. М. ШУХМИН. ПРОВОДНИК, 1923.

таков основной круг мастеров, произведения которых пропагандируются передовой художественной публицистикой революционного времени. Тема труда, тема быта и жизни народных низов, тема борьбы рабочего класса, народных движений и революционных событий прошлого выдвигаются здесь на первый план.

Следует при этом вспомнить, что разрушительная деятельность формалистов, их яростная борьба против реалистического искусства была направлена как раз против всего того, что выдвигалось в художественной жизни партией. Подобно тому, как ими был встречен в штыки ленинский план «монументальной пропаганды», точно так же была принята ими и идея возрождения сюжетной картины. В противовес этой идее пролеткультовцы провозгласили, что «станковая живопись отойдет»[1]. Выступая против призыва А. В. Луначарского к художникам-реалистам «преисполниться новым содержанием» и «обрести живую душу искусства — сюжет», один из глашатаев воинствующего формализма заклинал художников: «Товарищи, бойтесь искусства, которое содержанием отягощает здоровую, ясную игру форм, сюжетом убивает подлинно эстетическое познание».

Борьба формалистов против линии партии в вопросах развития живописи прикрывалась дымовой завесой демагогических разговоров о качестве, о художественной культуре. Полную утрату идейного содержания, упадок мастерства и потерю элементарнейших основ искусства живописи здесь пытались выдавать за достоинства. На место крепко связанного с жизнью идейно-художественного сознания мастеров-реалистов был привнесен узкий и ложный профессионализм, был выдвинут ряд мнимых «профессиональных» проблем и категорий вроде пресловутой фактуры или заумного понятия «веса» и т. п. В картину, которая ничего не изображала, вставлялись и вклеивались куски дерева, стекла, обрывки веревок, окурки папирос, опилки, куски газет и тому подобный хлам. Грубый натурализм подобных методов «живописи», способный вызвать у нормального зрителя лишь чувство отвращения, воочию доказывал всю меру глубочайшего падения этих художников, их полного вырождения. Молодых художников призывали к подражанию живописцам вывесок и чем более примитивным оказывался предмет такого подражания, тем больше сокровенного смысла находили в нем формалисты тех лет. Надо, однако, отдать им справедливость в том, что они вовсе не заблуждались относительно приема, который ждал их фиглярское трюкачество в живописи со стороны широкого зрителя. Так, в широковещательной декларации, напечатанной в каталоге одной из выставок, они смущенно признают: «Конечно, рядовому зрителю, медленно эволюционирующему в области понимания новых достижений, трудно поспеть за сдвигом беспредметников...»[2].

---

[1] «Горн», 1918, книга 1-я.

[2] Каталог X Государственной выставки. М., 1919.

Враждебность этого «искусства» народу сказалась не только в наплевательском отношении этих художников к запросам массового зрителя, но и в целом ряде открытых архиреакционных махрово-декадентских выступлений таких мракобесов формализма, как К. Малевич и В. Кандинский. Малевичу ненавистно «изображение, напоминающее о живом», он мечтает о некоем «цветовом мышлении», свободном от «остова вещей». Кандинский открыто признает, что все движение формализма «есть протест духа против материализма современности». Грубой фальшью отдавали их абстрактные упражнения с претензией на тематический смысл, вроде доски «Россия» Н. Альтмана (1920 г.), где в обычную формалистическую комбинацию отвлеченно окрашенных плоскостей были вплетены накладные буквы, составлявшие слово «труд». «Живопись» этого рода, подобно выступлениям формалистов в оформлении массовых празднеств, в плакате и в монументальной пропаганде, могла скорее восприниматься как издевка над революционной тематикой и над новым зрителем, нежели как попытка удовлетворить ту жажду нового содержания, которая ощущалась в отношении народа к современному искусству.

Не случайно поэтому борьба между укрепляющимся реализмом и пытающимся удержаться на поверхности новой жизни формализмом обострилась прежде всего и резче всего на вопросах о жизненном содержании искусства, о сюжете и теме произведения. В живописи это приняло форму борьбы за и против реалистической сюжетной картины. Что именно картину имел в виду А. В. Луначарский в цитированном выше выступлении, можно судить по его другому, более позднему выступлению, в котором он повторял этот же призыв, разъясняя и раскрывая его: «Если бы кто-нибудь выступил с картиной хотя бы на одну пятую столь значительной по содержанию, как „Явление Христа народу“ Иванова, или „Боярыня Морозова“ Сурикова, но с новым содержанием, соответствующим нашему времени,—я воображаю, какое это было бы всеобщее ликование и как радостно и партия и советская власть откликнулись бы на подобное событие»[1].

В тот момент когда перед лицом агрессивного наступления формализма часть художников-реалистов растерялась и не смогла самостоятельно найти путь к дальнейшему применению своего искусства, усилия партийной критики и партийной мысли в вопросах искусства были направлены к тому, чтобы указать им правильный путь и открыть для них перспективу творческого подъема.

Первостепенное значение приобрели для них выступление В. И. Ленина на съезде политпросветработников, его знаменитая речь на III съезде РКСМ, его настойчивая борьба за последовательное осуществление плана монументальной пропаганды, его непримиримое отношение к буржуазному формализму. Забота о создании тематической картины нашла свое отражение в организации

[1] А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 501.

в Петрограде в 1919 г. художественного конкурса на тему «Великая русская революция» для живописи, скульптуры и графики. К результатам этого конкурса в области живописи мы вернемся несколько ниже. Здесь же считаем необходимым затронуть еще один круг вопросов, имеющих немаловажное значение для правильного понимания того, что явилось в нашем художественном развитии действительной подготовкой тех сдвигов, которыми ознаменовано начало 20-х годов.

Мы имеем в виду практический путь развития, который проделало наше реалистическое искусство за период времени между концом 1917 года и началом 1922 года в той области художественного творчества, которая была в эти годы наиболее актуальной, действенной, жизненно-необходимой, т. е. в области агитационного искусства, в разнообразных его видах, от оформления революционных празднеств до революционного плаката. Сотни художников прикоснулись к этим новым, рожденным пролетарской революцией родам искусства, и именно здесь были заложены первые крепкие основы социалистического художественного сознания. В живом искусстве этих лет, решительно включившемся в борьбу народных масс с врагами революции, художники прошли замечательную школу большевистской идейности. Их идейное и художественное сознание оттачивалось в процессе развития агитационного искусства. Такой, например, вид агитационного искусства, как художественное оформление массовых революционных празднеств, к которому советская власть уже в 1918 г. привлекла многих художников, не мог не сказаться на развитии живописи. Особо существенную роль приобрела здесь работа живописцев над большими декоративными панно, назначение которых состояло не только в праздничном украшении улиц и площадей, но и в художественном воплощении идей и призывов революции, ее творцов и героев. Так, в праздничном оформлении Петрограда в 1-ю годовщину Октября выделялись своей содержательностью панно И. Бродского, Б. Кустодиева, И. Владимирова, В. Сварога, В. Волкова, Т. Чернышева, К. Петрова-Водкина и др. Исполненные, правда, наспех, эти панно все же подводили художников непосредственно к задачам, весьма близким будущей тематической картине. В том же направлении вела художников работа над росписью агитпоездов. Но наиболее действенную роль сыграло здесь развитие революционного плаката. За короткий период в 3—4 года художники, находившиеся в непосредственном соприкосновении с революционным народом и его партией, проделали в своей работе над плакатом стремительную эволюцию. Были творчески разоблачены и отброшены кривляния формалистов, была преодолена наивная аллегория и отвлеченная символика изобразительного языка в плакате, было отвергнуто также пассивное, натуралистическое отношение к теме и предмету изображения. И, наконец, был найден выход к содержательному реалистическому образу, как адэкватному выражению революционной действительности и коренных интересов народных масс.

Уже это блистательное развитие агитационного искусства периода гражданской войны содержало в себе существенные черты будущего советского искусства и как бы наметило эскиз его грядущего пути. В лучших творениях революционного плаката была достигнута ясность выражения темы, глубина идейного содержания и внутренней завершенности образа. Будучи здесь выражены в формах искусства плаката, эти черты стали также искомой целью советской живописи, но в силу различий между искусством плаката и живописью эти черты не смогли быть прямо перенесены в последнюю в той форме, в какой они были разработаны в плакате. Попытки, которые в этом направлении делались, неизменно приводили к неудачам. Живопись могла обрести новые черты лишь путем органического претворения их в формах картины, что, однако, нисколько не умаляет значения той глубокой идейно-художественной преемственности, которая существует между советской тематической картиной 20-х годов и плакатом периода гражданской войны.

Знаменательный путь развития плаката не мог не сыграть своей роли в общем художественном развитии этого времени. Влияние этого фактора на весь строй художественного сознания того времени не подлежит сомнению. Однако на эту сторону значения революционного плаката периода гражданской войны как-то мало обращалось внимания по вине формалистической критики. Были попытки записать расцвет плаката в актив художников формалистического направления, хотя на самом деле это боевое идейное искусство развивалось в борьбе с формализмом и вопреки его усилиям. Были попытки исторического противопоставления искусства плаката искусству живописи. Нельзя в связи с этим обойти молчанием точку зрения Тугендхольда, пытавшегося, вопреки фактам, утверждать, что работа в области плаката будто бы отдалила художников от живописи. Показательно для его позиции эстета и формалиста то, что он не видит, не понимает единства идейно-образной природы тематической картины и плаката, отгораживает их друг от друга китайской стеной. Здесь он верен самому себе, ибо то, что люди его лагеря вкладывали в понятие «живопись», конечно, не имело ничего общего с боевым, народным искусством советского плаката.

Между тем в среде живописцев, деятельно работавших над возрождением картины, хорошо понимали, в какой мере советская реалистическая живопись связана с революционным плакатом периода гражданской войны. В одном из программных документов АХРР было ясно сказано, что «плакат, несомненно, сыграл подготовительную роль в переходе к возрождению станковой картины, превращая художника в активную общественную силу»[1]. И, действительно, давно уже назрела необходимость взглянуть на агитационное искусство раннего периода нашей современной истории, как на определенный и закономерный исторический этап в становлении всего реалистического советского искусства

---

[1] Центральный совет АХРР. Предисловие к каталогу 10-й выставки АХРР.

и, в первую очередь, живописи. Стоит задуматься над значением того обстоятельства, что биография почти каждого советского художника, являвшегося современником революции и гражданской войны, содержит упоминания об участии в агитационном искусстве этого времени.

Для будущего развития советского искусства этот факт важен тем, что он подтверждает творческое приобщение многочисленных кадров художников к идейным задачам, выдвинутым партией перед искусством. Здесь особое значение имело то, что плакат, художественное оформление массовых празднеств и демонстраций и пр. ставили перед художником задачи, родственные (в принципиальной своей основе) задачам тематической живописи. Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что художественная критика периода гражданской войны, в той мере, в какой она откликалась на развитие плаката, смотрела шире на функцию плаката, чем позднейшие обозреватели плаката 1918—1921 годов, и нередко требовала от агитационной графики более развернутого и конкретного отражения революционной действительности.

Тесная и в некотором роде преемственная связь ранней ахровской живописи с плакатом гражданской войны была отмечена и художественной критикой 20-х годов. В одной из статей критика, близкого по своим взглядам ахровскому движению, можно прочесть следующие строки: «Плакатный пафос, плакатный романтизм, плакатный героический жест — все это можно найти на первых картинах АХРР. Что же тут удивительного. Ведь в сущности плакат остался единственной формой, близкой станковой живописи в предшествовавшие годы... Ведь только плакат в период засилья беспредметничества предоставлял возможность изобразительного сюжета»[1].

В данной связи представляет также интерес отрывок из автобиографии художника Д. А. Топоркова, относящийся к периоду возникновения АХРР. Рассказывая о решимости своих товарищей-художников начать «борьбу за реалистическое искусство, созвучное революции», Топорков особо подчеркивает, что именно плакатисты гражданской войны и «их искусство, классово-острое по содержанию и понятное по форме, подсказало путь, по которому должен был пойти художник, принявший Октябрьскую революцию»[2].

Все эти забытые или полузабытые строки приходится теперь вспоминать не только ради восстановления «родословной» советской тематической живописи. В том, что действительный исторический процесс развития советского искусства раскрывает теснейшую взаимосвязь и взаимообусловленность боевого плаката гражданской войны и реалистической живописи восстановительного периода, мы находим яркое свидетельство жизненности политики партии в области искусства, ее единства и глубочайшей идейной целенаправленности.

---

[1] Ф. Рогинская. Новый реализм в живописи. «Красная новь», 1926, № 3.
[2] Д. А. Топорков. Автобиография. Рукопись.

Как известно, взгляд на ранние годы советского искусства, как на период безраздельного господства формализма, был основательно поколеблен, когда советским искусствоведением было осознано историческое значение борьбы партии и лично В. И. Ленина и И. В. Сталина против пролеткультовщины и формализма. Изучение вопросов, связанных с ленинским планом «монументальной пропаганды» и с развитием революционного плаката, показало, что именно эти явления раннего советского искусства определили собой действительное начало нового искусства. Но вопрос о значении агитационного искусства гражданской войны для развития живописи и о влиянии, оказанном им на последнюю, не получил еще должного освещения в литературе.

При всей экспансии формализма в художественной жизни тех лет он не получил и не мог получить широкого, массового распространения, на которое претендовал. Известно, что каждая его попытка выйти к массовому зрителю кончалась провалом. Тут неизменно обнаруживалась антинародная природа формалистического искусства.

В суждении об искусстве того времени нельзя поэтому опираться на факты административной деятельности ИЗО НКП, в котором окопались формалисты и следовать за некоторыми органами печати, превращенными им в свою трибуну. Надо исходить из широкой творческой практики тех художников, которые не на словах, а на деле участвовали своими произведениями в борьбе народа, и прислушаться к голосу партийной критики.

Развитие всех форм и видов массового и жизненного агитационного искусства есть первая победа реализма в советском искусстве. Она оказала большое влияние на формирование нового художественного сознания, облегчая и ускоряя тем самым решающие перемены во всех других областях искусства. Художественная пресса тех лет дает нам неоспоримые свидетельства этих перемен. Самым ярким из них был, пожалуй, отзыв известного художника-плакатиста Д. И. Мельникова о XIX Государственной выставке[1]: «Прежде всего,— пишет Мельников,— сомнительной представляется их (Кандинского и Родченко.— *Р. К.*) левизна и революционность. Творчество их носило еще характер интригующей новизны семь лет тому назад. С тех пор мы так далеко ушли, так много пережили, многому научились. Перерождается психология, открылись широчайшие горизонты. Теперь мы уже чувствуем твердую почву под ногами, уже знаем, чего мы хотим. В „левом" же искусстве мы видим какое-то стоячее болото, творческую анемию. Точно художники, заснув в 1913 году, проснулись в 1920... Анализ формы и цвета привел живопись к метафизике, рационалистической схоластике, алхимии и обрек ее на творческое бесплодие»[2]. Эти

---

[1] На XIX Гос. выставке в Москве (1920 г.) были экспонированы работы двух формалистов-беспредметников В. Кандинского и А. Родченко.

[2] Д. И. Мельников. По поводу «левой» живописи на XIX Гос. выставке. «Творчество», 1920, № 7—10.

замечательные слова симптоматичны в устах художника-плакатиста, который мог притти к такому ясному осознанию порочности формализма в живописи лишь в итоге успехов реализма в искусстве плаката.

Таким образом, роль революционного плаката в формировании советского искусства, как определенной ступени в развитии реализма, равно как и его значение для дальнейшего развития реалистической живописи, многообразно раскрывается и в свидетельствах художественной жизни периода гражданской войны, и в целом ряде источников позднейшего происхождения. Вот что дает нам право считать, что истоки советской тематической картины ведут к тому же начальному периоду нашей истории, который взрастил агитационное искусство пролетарской революции. Те же силы и те же новые общественные условия, которые определили развитие искусства политического плаката и «монументальной пропаганды», открыли путь к возрождению и развитию реалистической картины.

И действительно, первые опыты отражения в живописи советской действительности также восходят к этому времени.

В 1919 году Бродский выступает с первой своей картиной, посвященной В. И. Ленину. В 1920 году Греков пишет свои первые батальные картины на темы Красной Армии. На выставках появляются время от времени произведения новой тематики. Прямым требованием советской общественности создания тематического искусства явился упомянутый выше конкурс на тему «Великая русская революция».

Значение этого конкурса для зарождения советской тематической живописи определяется уже тем обстоятельством, что он явился первым опытом создания целого ряда картин революционной тематики. В нем приняли участие И. И. Бродский, Г. Н. Горелов и некоторые другие художники реалистического направления. Представленные ими картины, к сожалению, не сохранились. По отрывочным упоминаниям, встречающимся в литературе, можно лишь заключить, что они существенно отличались от тех конкурсных картин, которые были тогда опубликованы в печати. Эти же последние носили сугубо отвлеченный, аллегорический и наивно символический характер и были в большей своей части ограничены весьма поверхностными вариациями композиций известных произведений романтической живописи прошлого века.

В одной из таких картин революция была символизирована в виде женщины с факелом в одной руке и красным знаменем в другой, увлекающей за собой вперед толпу людей, изображенных художником крайне схематично. Картина эта была весьма близка к плакату 1918 — начала 1919 годов, к плакату того раннего этапа, когда им еще не был обретен его лапидарный и понятный массам язык. Еще дальше отстоит от реализма другая картина. Здесь под названием «Похороны коммунара» воссоздавалась традиционная иконная схема так называемого «положения во гроб», и в полном соответствии с этим «прообразом» был облик рабочих и работниц, изображенных художником.

Реальная действительность не получила в подобных картинах непосредственного отражения, а явилась в них в форме фантастического преломления. В живописи, как и в плакате, для многих художников оказалась неизбежной стадия аллегорического и наивно-символического подхода к теме революции. Об этом можно заключить не только по работам малоизвестных тогда и полностью забытых теперь художников, представленных на конкурсе, но и по творчеству таких видных мастеров, как Б. М. Кустодиев и К. Ф. Юон, не участвовавших в конкурсе 1919 г.

Картина Кустодиева «Большевик» (1920 г.) является, пожалуй, наиболее известным произведением, выполненным в те годы в плане аллегории на большую революционную тему. Аллегория партии предстает в ней в виде огромного бородатого человека, шагающего с красным знаменем в руках над городом, улицы и площади которого заполнены народом.

Как и все произведения этого рода, картина Кустодиева давала в корне неверную трактовку революции. На первый план в ней выдвигалась некая могучая, но стихийная сила. Фантастический образ картины Кустодиева «Большевик» свидетельствовал о непонимании художником происходящего. Он не смог еще в тот момент подняться до осознания действительной роли большевистской партии как организатора и вдохновителя революции, как авангарда рабочего класса. Нельзя, однако, не отметить, что эта картина была свободна от того настроения мрачности и пессимизма, которое сказывалось в некоторых произведениях живописи и графики тех лет, настроения, выдававшего подлинное отношение их авторов к пролетарской революции. В противовес им картина «Большевик», благодаря своему звучному колориту и характерной для Кустодиева радостной праздничности всего изображения в целом, производит оптимистическое впечатление.

За этим фантастическим образом встает художник, страстно любивший жизнь, приветственно встретивший ее новые проявления, хотя и не вполне верно их воспринявший. Оптимизм Кустодиева, его приятие революции, получившее своеобразное выражение в картине «Большевик», приобретает особое значение, если вспомнить, что в основе композиционного построения картины лежит его же рисунок «Вступление», напечатанный в 1905 году в журнале «Жупел». Этот рисунок явился тогда гневным откликом художника на кровавую расправу царского правительства с восставшими рабочими Красной Пресни в Москве. Обратившись снова в 1920 году к своему старому рисунку, воспроизводившему опустевшие улицы московской окраины, по которым шагает гигантская символическая фигура смерти с косой, художник в корне изменил его содержание: улицы полны народа, над городом шествует могучий человек с красным знаменем. Для самого художника картина «Большевик» несла в себе двойную аллегорию: аллегорию народной революции, возглавляемой большевистской партией, и аллегорию победы жизни над смертью. Он как бы говорил своей картиной, обращаясь к зрителям: смотрите, там смерть

справляла свое торжество над восставшим городом, а здесь сам народ, осененный красным знаменем, знаменем радости, празднует свою окончательную победу. Конечно, это было высказано в сугубо аллегорической форме, далекой от ясного реалистического сознания народных масс. Но все же здесь было нечто жизнеутверждающее. Думается поэтому, что не случайно Кустодиев оказался в состоянии воспроизвести уже в следующем 1921 году реальную картину настоящего революционного празднества («Праздник 2-го Конгресса Коминтерна на площади Урицкого»)[1].

В эти же годы целую серию фантастических композиций исполнил К. Ф. Юон. И у этого мастера переходный период от дореволюционного к советскому искусству, период ломки и перестройки художественного сознания протекал в работе над отвлеченными образами. Своеобразие юоновского варианта этого неизбежного для многих художников этапа состояло в том, что в его произведениях события и потрясения революционного времени как бы переключаются в некий космический план. Он не дает неверной интерпретации явлениям революционной действительности, как это делали другие художники, он просто не изображает реальную жизнь. Сюжеты его картин — это чистейший вымысел, находящий себе аналогию разве только в литературном жанре научной фантастики. В таких картинах, как «Симфония действия» (1920 г.) или «Новая планета» (1921 г.), нет ничего от реальной «земной» жизни. Они — плод художественной фантазии, парящей над реальностью, но вместе с тем они представляют собой порождение творческой мысли, потрясенной грандиозностью происходящего, ищущей аналогии в мире космоса и конструирующей фантастические иносказания по поводу реальной действительности. К. Ф. Юон, как известно, очень скоро преодолел эти блуждания и нашел себя, примкнув к наиболее здоровому направлению искусства 20-х годов — к АХРР.

В этом круге явлений нашей ранней живописи своеобразное место занимает К. С. Петров-Водкин. Написанная им в 1920 г. картина «Петроград. 1918 год» не содержит в себе ничего внешне невероятного, фантастического. То, что в ней изображено, почти приближается к конкретному жизненному явлению. Тем более характерен символизм этого произведения. Он не во внешнем иносказании, а во внутреннем содержании, в образе. Символизм выступает здесь в своих традиционных чертах с его пессимизмом и мистикой. Печалью, затаенной грустью веет от фигуры женщины с ребенком на руках, изображенной на фоне городских зданий и тусклых переулков с мелькающими на мостовой, как бы

---

[1] Данная картина Кустодиева обязана своим появлением на свет И. И. Бродскому, который посоветовал ему взяться за изображение реального революционного празднества.

Согласно списку произведений Б. М. Кустодиева, составленному его биографом В. Воиновым (В. Воинов. Б. М. Кустодиев. ГИЗ, 1925, стр. 79—89), в период времени между 1917 и 1922 гг. художником было написано всего 6 картин революционной тематики: «27 февраля 1917 года», «Стенька Разин», «Большевик», «Праздник 2-го конгресса Коминтерна на площади Урицкого», «Ночной праздник на Неве» и «Петроград в 1919 г.».

вспугнутыми маленькими фигурками жителей. Сам автор придавал, очевидно, своей картине широкое символическое толкование, о чем говорит ее название. Господствующее в картине настроение раскрывает перед зрителем ее подлинное содержание. Ее жесткий, несвободный от схематизма рисунок и условный иконописный колорит служат прежде всего выражению этого настроения. Не случайно символический образ женщины-матери многими нитями изобразительного языка связывается с религиозным искусством. Недаром эта картина была прозвана «Петроградской мадонной» [1].

Такое отношение к теме революционной современности было чуждо устремлениям передовых советских художников. Подобно тому как боевой плакат расцвел лишь после преодоления аллегории и наивной символики, сформировавшись в борьбе с этими тенденциями, реалистическая картина могла самоопределиться, лишь преодолев и отвергнув аналогичные тенденции в живописи. И когда декларация АХРР противопоставила «фантастическим измышлениям» «реальную картину событий», она имела в виду не только измышления формалистов, но и те фантазии, которые получили свое выражение в аллегорических и символических картинах первых послереволюционных лет.

Если аллегорическая или символическая трактовка революционной тематики была свойственна художникам, стоявшим в стороне от жизни революционных масс и не сумевшим поэтому сразу же проникнуться их ясным и реальным отношением к происходящему, их бодрой верой в свои силы и в свою правоту, то картина реалистическая могла уже в тот период появиться из-под кисти такого художника, который находился в самой толще борющегося народа и для которого события революции и гражданской войны были его кровным делом. Именно такой характер приобретает первое же выступление М. Б. Грекова. Его первые картины «Подвоз снарядов крестьянами к Новочеркасску, занятому жлобинцами» (1920 г.) и «Вступление в Новочеркасск полка им. Володарского» (1921 г.) являются по сути дела первыми подлинными произведениями советской тематики в нашей живописи. Они во многом еще далеки от эпической правды будущих картин этого мастера, в них нет еще ни той жизненной экспрессии, ни той повествовательности, которые будут присущи позднее его лучшим произведениям, но в них нет ничего от «фантастических измышлений» символистов. Они рисуют реальные события гражданской войны в реальной обстановке, в пейзаже донской земли. И что особо примечательно, им уже свойственна та черта, которая отличает все

---

[1] Данная картина Петрова-Водкина вызвала различные толкования в искусствоведческой литературе. Из отзывов двух биографов художника более верным представляется мнение Ю. Лебедевой, считающей, что картина «выражает мелко-буржуазные настроения этого периода, полные пессимизма и растерянности» (журнал «Искусство» за 1935 г., № 6, стр. 82). Что касается А. Галушкиной, усмотревшей в этом произведении «изображение быта рабочих» (А. Галушкина, К. С. Петров-Водкин, «Искусство», 1936, стр. 44), то нельзя не отметить, что такое суждение противоречит действительному содержанию картины «Петроград. 1918 год».

4*

картины Грекова: каждая из них — эпизод из летописи героической Красной Армии, рассказанный ее воином, ее художником.

В те годы были и другие попытки изобразить события революционного времени «в упор», с натуры (В. Н. Мешков, Л. О. Пастернак и др.). Но все это не выходило за пределы беглого этюда или эскиза. Законченных реалистических композиций, советских тематических картин в подлинном смысле этого термина было создано в те годы еще очень мало. На большой обзорной выставке 1919 года в Петроградском Дворце искусств их было всего лишь несколько. Наиболее интересной из них явилась картина И. А. Владимирова «Долой орла». Но самым крупным явлением в этом ряду остаются названные картины Грекова. Это явствует из простого сопоставления картин Грекова с произведениями других художников и подтверждается также свидетельством В. Н. Яковлева, хорошо и близко знавшего прославленного советского баталиста. «Греков был одним из первых советских мастеров,— пишет Яковлев в своей статье, посвященной пятнадцатилетней годовщине смерти Грекова,— начавших серьезно задумываться над проблемой картины»[1].

Итак, период, предшествующий возвращению живописи на путь подлинного реализма и возрождению реалистической картины, был периодом подготовки важнейшего в истории советского искусства перелома. Скачок, который произошел в развитии советского искусства, явился результатом общих мероприятий советской власти, преобразовавших художественную жизнь. Он был подготовлен борьбой, которую партия проводила против формализма. Он был подготовлен также усилиями передовой критики, решительно выдвинувшей демократическую живопись прошлого, как носительницу подлинно прогрессивных начал в искусстве. Он был подготовлен, далее, участием художников в агитационном искусстве, ставшем для них жизненной школой большевистской идейности и первым этапом развития социалистического реализма. Он был подготовлен, наконец, теми начальными опытами создания картины революционной тематики, которые были в тот период предприняты отдельными художниками.

Вот что в конечном итоге позволило организаторам АХРР сформулировать столь определенно задачи советского изобразительного искусства в 1922 г. Декларация АХРР не только определила собой начало нового этапа в развитии советского искусства, но вместе с тем как бы подвела важнейший итог художественному развитию минувшего четырехлетия. Необходимость возвращения на путь реализма, на путь создания картины осознавалась в этот момент многими деятелями искусства. Но если декларация АХРР не единственное и не первое выступление художников, в котором были подняты эти вопросы, то она бесспорно явилась единственным в то время выступлением живописцев, близко подошедших к установкам партии в вопросах изобразительного искусства.

---

[1] «Искусство», 1949, № 6, стр. 30.



V

Опубликованная в 1922 г. организаторами АХРР декларация прямо ничего не говорит о картине, но вся она проникнута, так сказать, идеей картины. Идея возрождения картины, как высшей формы реалистической живописи, является здесь как бы «подтекстом», ибо задачи, которые выдвигает декларация («запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве»; дать «действительную картину событий»; изобразить «быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства», «в монументальных формах героического реализма выявить свои художественные переживания»)[1], могут быть осуществлены лишь в больших формах картины.

Но, определив эти задачи, пионеры советской тематической картины не смогли сразу решить их полностью. Первые выставки АХРР неизбежно должны были быть и были в действительности выставками этюдов по преимуществу. Этюды, зарисовки с натуры, наброски, словом, первичный материал, так выглядели ранние выставки АХРР[2]. Это обстоятельство было обусловлено необходимостью художественного освоения нового объекта, до того времени мало в сущности своей известного художнику. Область рабочего быта, заводской жизни, жизни Красной Армии была не только мало изученной художником, она была для многих художников неведомой.

[1] Каталог выставки этюдов, эскизов, рисунков и графики из жизни и быта Рабоче-крестьянской Красной Армии (2-я выставка АХРР), М., 1922.

[2] Эта черта ранних выставок АХРР была в свое время отмечена прессой. О том, что «Полотна...совершенно не разработаны» и представляют еще «сырой материал», писала «Правда» (от 2/VII 1922 г.). Газета «Труд» (от 21/X 1922 г.) отмечала расхождение между декларацией и выставленными произведениями, которые характеризуются как «добросовестные наброски с натуры».

случайно выбрал самую актуальную проблему современной живописи—проблему возрождения большого искусства картины. Касаткин раскрывает в своем поучении самый процесс создания картины и как бы вводит молодого художника в особый мир переживаний, сопутствующий мастеру в его работе над сюжетным произведением. Эта краткая, но образно написанная статья не потеряла своего художественно-педагогического значения и по сей день. Художник начинает свой рассказ с общего определения картины как рода искусства и далее этап за этапом очень живо описывает все стадии ее создания, трудности, с которыми каждый раз все снова и снова сталкивается мастер, разочарования, сменяемые приливами творческой энергии, творческий опыт, обогащающий его в ходе работы, и радости, которыми она его дарит. Касаткин повествует здесь о работе над картиной, как о длительном процессе, поглощающем все помыслы и силы художника. Мы встречаемся здесь с мыслями, уже знакомыми нам по высказываниям Крамского и Репина, но изложенными в непосредственном применении к советской живописи. А это опять-таки показывает нам Касаткина в той действенной исторической роли, которую старшее поколение русских художников-реалистов сыграло в развитии советской живописи.

Для молодых художников-реалистов, к которым прежде всего обращался Касаткин, как в своих выступлениях в начале 20-х годов, так и в своей статье 1929 года, его поучения были особо ценными. На место привычных, усвоенных в школе, но мало пригодных теперь методов этюдной живописи, перед ними здесь раскрывался новый и трудный, но крайне важный метод большой живописи, большого искусства.

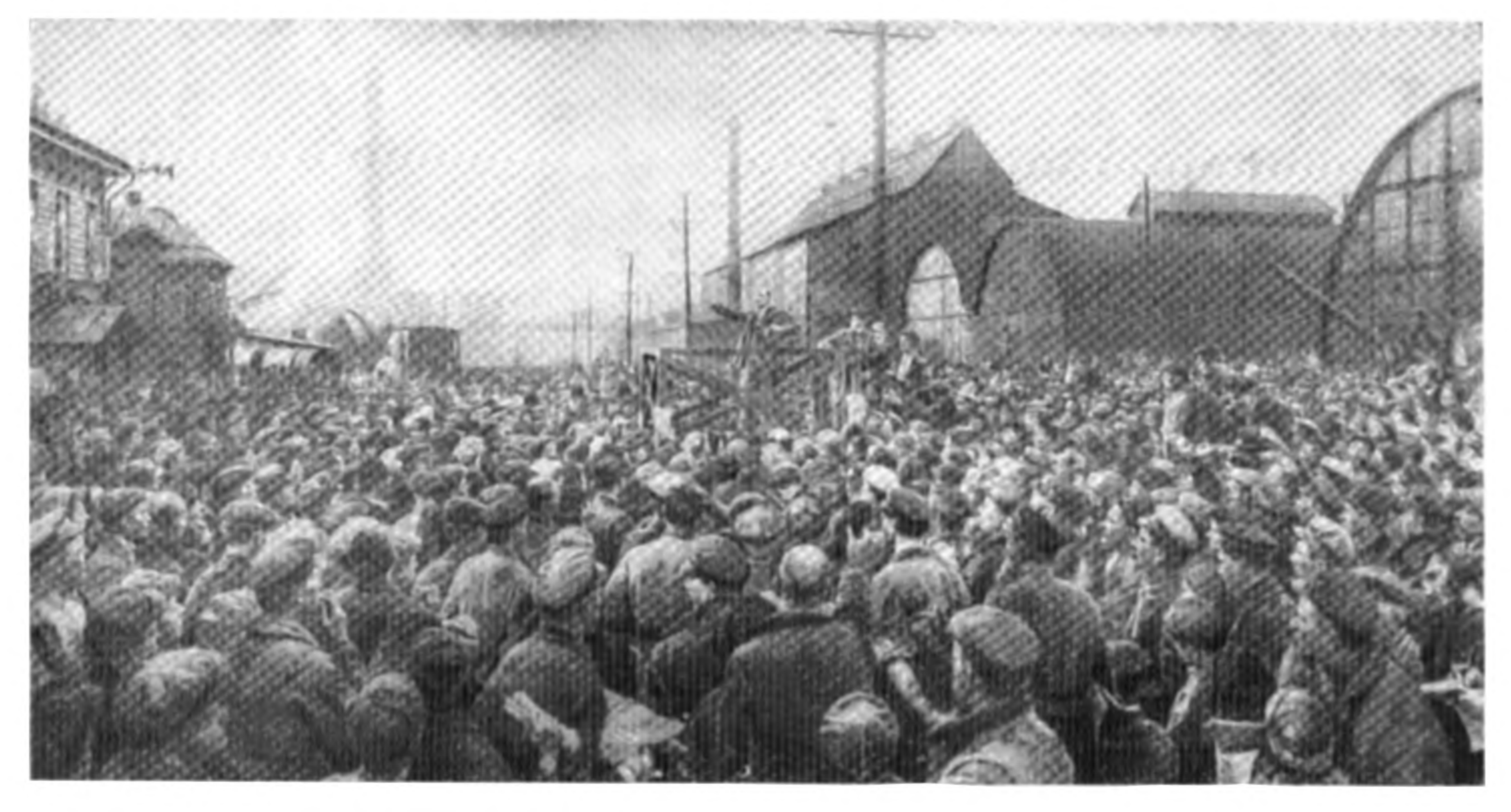
Как известно, ахровцам в их стремлении опереться на традиции старой реалистической живописи пришлось столкнуться с непониманием, а порой с озлобленным отрицанием правильности и исторической закономерности этого стремления со стороны довольно еще значительной в то время части художников и искусствоведов. Идейно художественная позиция, занятая АХРР, подверглась ожесточенным нападкам, невзирая на то, что она была весьма близка линии партии в вопросах искусства. Постановление ЦК ВКП(б) о литературе, принятое в 1925 г., наметило в этом вопросе ясный путь для советского искусства: «Партия,— говорилось в этом документе,— должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянина, нужно смелее и решительнее порывать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам» [1].

Стремясь создать искусство, понятное миллионам, передовые художники тех лет естественно обратились к наиболее демократической и популярной форме старой реалистической живописи — к сюжетной картине. Обращаясь к старой

[1] «Правда» от 1 июля 1925 г.



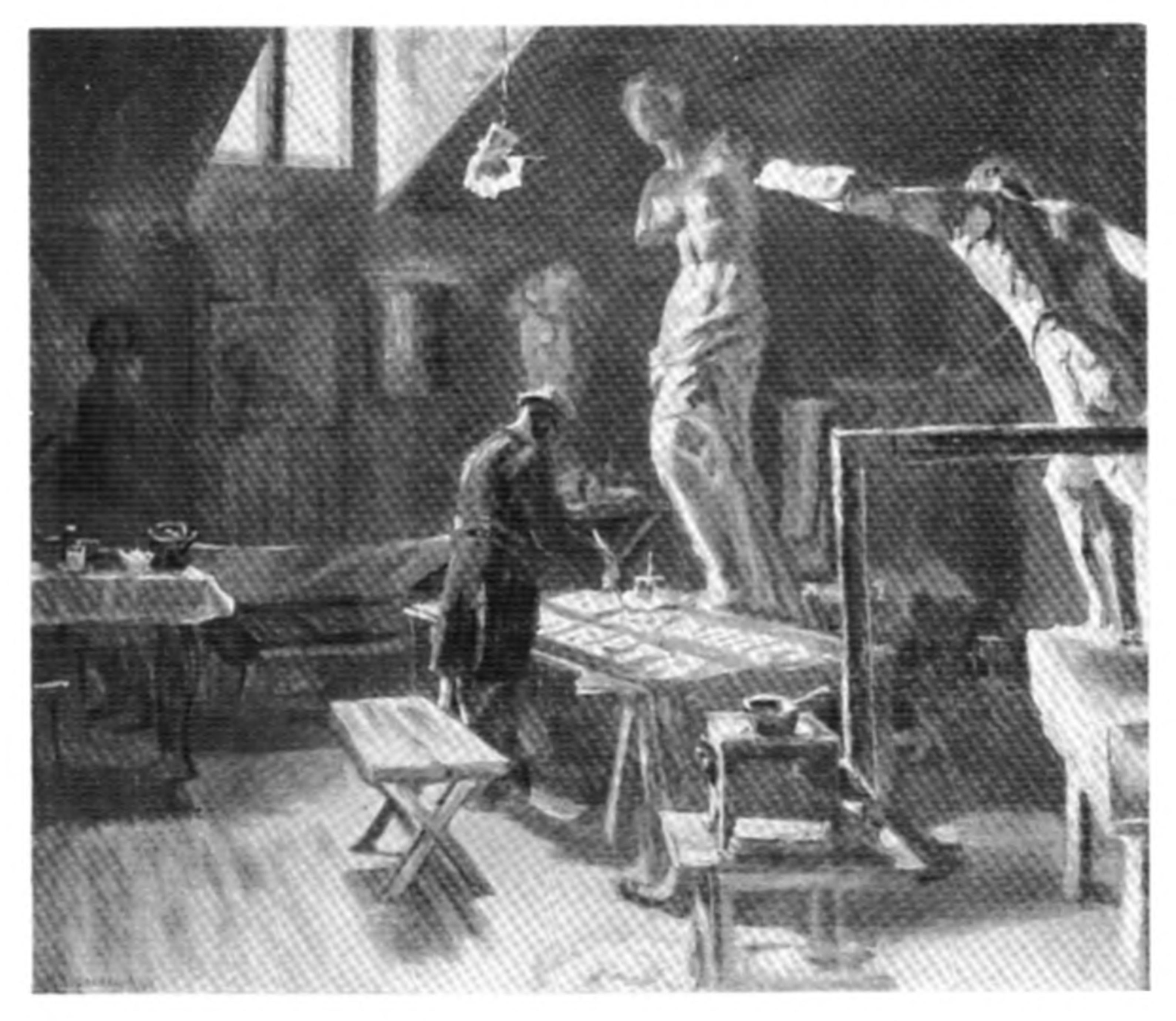
И. И. БРОДСКИЙ. РАССТРЕЛ 26 БАКИНСКИХ КОМИССАРОВ. ЭСКИЗ, 1925.



И. И. БРОДСКИЙ. ВЫСТУПЛЕНИЕ В. И. ЛЕНИНА НА ПУТИЛОВСКОМ ЗАВОДЕ, 1929.



И. И. БРОДСКИЙ. ВЫСТУПЛЕНИЕ В. И. ЛЕНИНА НА ПРОВОДАХ ЧАСТЕЙ КРАСНОЙ АРМИИ НА ПОЛЕСКИЙ ФРОНТ, 1933.



Н. Б. ТЕРПСИХОРОВ. ПЕРВЫЙ ЛОЗУНГ, 1924.

форме картины передвижников, ахровцы отдавали себе отчет в том, что они берут ее как исходный пункт для дальнейшего развития[1]. Советская тематическая картина при своем зарождении действительно обнаруживает тенденцию возвращения к первоистокам, но лишь для того, чтобы на новой основе воспроизвести и развить лучшие черты реалистической живописи прошлого.

По мере того, как в дальнейшем углублялось и оттачивалось во взаимодействии с самой жизнью художественное сознание советских живописцев-реалистов, стала меняться и форма их картин. Однако в рассмотрении этого вопроса никогда не следует забывать существенного положения марксизма-ленинизма, гласящего, что «**существующая форма** никогда полностью не соответствует **существующему содержанию**: первая отстаёт от второго, новое содержание в известной мере всегда облечено в старую форму...»[2]. Это сталинское раскрытие взаимоотношения формы и содержания дает нам твердую основу для понимания действительной сути той борьбы, которую пришлось вести АХРР против псевдоноваторов различного толка.

Курс на тематическую картину практически определился уже на IV выставке АХРР, хотя и здесь все еще преобладал сырой материал. Как ни мало были подготовлены в это время ахровцы к созданию тематических полотен, они должны были за них взяться. IV-я выставка была приурочена к дате пятилетия Красной Армии, а это ко многому обязывало. Картины, появившиеся на этой выставке, были еще очень незрелыми плодами, тем не менее в них выявилась тенденция развития, направление, взятое ассоциацией. Темы революционных событий и гражданской войны получили в этих картинах хотя и мало разработанное, но все же вполне реальное, жизненное отражение.

Характерно, что значительная часть лучших или, точнее, более грамотно скомпанованных картин была написана воспитанниками Академии художеств, где методы композиционной живописи и рисунка не были столь заброшены в предреволюционные годы, как в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Показательны были в этом отношении такие произведения, как «Агитпункт» С. М. Карпова, «Проводник» Шухмина. Что касается воспитанников московской школы, то в большинстве своем они выросли на эстетике этюдной живописи. На этюде с натуры сосредоточились их навыки, их мастерство и даже их понимание реализма. Среди них в те годы был еще редкостью художник, который мог бы исполнить многофигурную композицию[3]. Из этой среды

---

[1] См. «Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР», разосланное руководством АХРР в мае 1924 г.

[2] И. В. Сталин. Соч., т. 1, стр. 328—329.

[3] Характерно в этом смысле признание В. В. Крайнева: «меня, как и моих сверстников, в школах многому научить не сумели (например, как строить картину и т. п.), приходилось постоянно нужное и необходимое постигать «самостийно»...» (В. В. Крайнев. Автобиография).

один лишь Н. М. Никонов со своей маленькой картиной «Въезд Красной Армии в Красноярск», написанной по личным впечатлениям, да стоявший особняком среди московских художников В. Н. Яковлев («Газета на фронте») сумели выступить как мастера тематической картины.

Как ни малы были еще вначале достижения ахровской живописи, они все же сумели пробудить широкий интерес к тематической картине, в котором сами участники этих ранних выставок не без основания почувствовали вполне определенное подтверждение правильности выбранного ими пути. Это побудило их вскоре дать генеральный бой своим идейным противникам. В 1924 г. АХРР выставила огромную картину И. И. Бродского «Торжественное открытие 2-го конгресса Коминтерна» в сопровождении многочисленных подготовительных этюдов, выполненных с натуры, начиная с 1920 года. Картина изображала грандиозный зал б. Таврического дворца, заполненный сотнями делегатов в тот момент, когда В. И. Ленин произносил свою историческую речь. Картина явилась крупным событием в тогдашней художественной жизни. Величие темы и сложность художественной задачи, решенной мастером, не могли не привлечь к произведению Бродского внимание как деятелей искусства, так и тысяч рядовых зрителей. Реалистическое воспроизведение события нашей современности, убеждающая достоверность каждого лица, каждой детали получили одобрение тысяч посетителей выставки. Конечно, картина Бродского не была свободна и от недостатков. Сами ахровцы отдавали себе отчет в слабых сторонах этой картины и прежде всего — в недостаточно последовательном сюжетно-композиционном соподчинении множества изображенных фигур, из-за чего центральный образ картины — фигура В. И. Ленина — оказался мало выделенным. Экспозиции картины тем не менее был придан программный характер. Со стороны АХРР это была прежде всего демонстрация художественно-просветительных, пропагандистских возможностей тематической живописи, обращение к широким массам нового зрителя. Именно с этих позиций Ассоциацией был дан бой противникам станковой живописи, противникам реализма, и бой этот был выигран. На диспуте о картине Бродского, протекавшем очень бурно, никто не решился выступить против самой идеи подобной картины, хотя некоторые участники дискуссии как раз в этот период выступали в печати с резкой критикой станковой живописи с позиций так называемого производственного искусства, с позиций Пролеткульта.

Работа И. И. Бродского над картиной в течение четырех лет являлась сама по себе фактом беспримерным для того времени. Начатая в период гражданской войны, она в сущности развивалась из характерного для передовых художников тех лет стремления запечатлеть в художественных образах и сохранить тем самым для будущего глубоко прочувствованный облик деятелей революции. Такого рода замыслы, естественно, порождались самой революционной эпохой и неизбежно возникали в сознании каждого художника, способного осознать величие происходящего и мыслить как художник - реалист. Известно, что идеей

создания портретной галлереи современников был тогда очень увлечен С. В. Малютин, что множество превосходных портретных рисунков было исполнено скульптором Н. А. Андреевым, которому советское искусство обязано не только замечательным трудом «Ленинианы», но и первым художественным портретом И. В. Сталина. Картина Бродского «Торжественное открытие 2-го конгресса Коминтерна» выросла из таких же творческих побуждений, получивших отражение в его высказываниях и суждениях о тематической картине. Характерно, что в его понимании картины основная задача последней заключается в том, чтобы «создать живописный памятник эпохи Великой пролетарской революции, как бы ее коллективный портрет»[1].

Картина, над которой Бродский работал в 1920—1924 гг., по самому своему замыслу характерна для этого периода. Она как бы подытожила творческие устремления передовых художников тех лет. И она же подвела советскую живопись к тому широко развившемуся впоследствии типу исторической картины, в котором объектом исторического и художественного осмысления становятся события и люди нашей великой современности.

Вслед за этим произведением Бродский создал еще ряд картин, посвященных волнующим темам современной истории. Одно из наиболее значительных его произведений этого периода — «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925 г.) — интересно для нас прежде всего тем, что в нем характерно раскрываются особенности творческого метода Бродского, его сильные и слабые стороны.

Неслучайно выбор художника остановился на данной теме. Еще очень свежо было тогда в памяти наших людей воспоминание о трагической гибели руководителей бакинских рабочих. Показать это событие в истинном историческом свете, раскрыть действительную роль его настоящих организаторов — английских интервентов, такова была цель, которую поставил перед собой Бродский. Естественно, что так поставленная идейно-художественная задача требовала документальной точности в воспроизведении самого акта расстрела и всех его участников. Вот почему труд правдивого воссоздания сцены расстрела бакинских комиссаров поглощает с самого начала все внимание автора. Он уезжает в Баку и приступает к усиленному собиранию материалов, изучает документы, подбирает фотографии, беседует с десятками людей, обращается за советами к С. М. Кирову (работавшему тогда в Баку), и т. д. Бродский не прекращает своих изысканий до тех пор, пока не составляет себе отчетливо ясного представления обо всех существенных для создания картины деталях.

Подобное отношение к работе над картиной, обычное для развитого реалистического метода, имело в тот момент немаловажное значение, ибо вводило в обиход молодого искусства ценную традицию реализма.

---

[1] И. И. Бродский. Автобиография. Рукопись.

В работе над картиной «Расстрел 26 бакинских комиссаров» внимание автора оказалось сосредоточенным главным образом на виновниках и организаторах расправы, что получило отражение в композиции картины, в которой они изображены крупным планом впереди, в то время как расстреливаемые комиссары изображены в глубине. До известной степени такое композиционное решение вытекает из самого замысла художника, выдвинувшего на первый план интервентов и контрреволюционеров во имя их разоблачения и вынесения над ними приговора истории. Нельзя, однако, не усмотреть в данной особенности картины Бродского ее односторонности. Современному зрителю хотелось бы видеть в подобном произведении также четко и полно характеризованными героические образы бессмертных бакинских комиссаров во всем их величии.

Анализ ранних произведений советской тематики работы Бродского позволяет заключить, что документально-исторический элемент составляет самую существенную сторону его творческого метода, но что при актуальной политической направленности замыслов художника ему зачастую недоставало многогранного и целостного восприятия темы и сюжета. С этим тесно связан и весь строй его произведений. Можно предположить, что их содержание зарождалось в воображении мастера не столько путем непосредственного и яркого представления, сколько путем длительного логического хода мысли. Повествовательное начало преобладает в его картинах над эмоционально-образным. Данными особенностями его метода обусловлено, очевидно, и то обстоятельство, что колористическое начало не стояло на первом месте в его художественных интересах. Картины Бродского больше нарисованы, чем написаны.

Касаясь творческого метода Бродского, нельзя пройти мимо его отношения к фотографическому материалу. Обращение к фотографии, как к надежному документу, закономерно вытекало из общих творческих установок, которыми он руководствовался.

Исторически достоверное изображение событий недавнего прошлого и нашей современности без использования фотографических снимков, в которых зафиксированы многие моменты, связанные с этими событиями, было бы задачей, едва ли выполнимой. К фотографии как к подсобному материалу живопись прибегает уже с давних пор. В осуществлении тех изобразительных задач, какие ставил перед собой Бродский, фотография должна была быть применена значительно шире, чем это могло иметь место в прошлом.

Отсюда, естественно, проистекал ряд трудностей, вставших перед художником в его работе. Порой он не справлялся с этими трудностями, не находил путей для творческого претворения сырого фотографического материала в полноценный художественный образ. Было бы, однако, ошибкой не видеть, как художник боролся с этими трудностями и искал путей их

преодоления. Успехи на этих путях были им, правда, достигнуты значительно позднее, в 30-х годах. В рассматриваемый же период от отдельных тенденций фотографизма не были свободны даже его картины, посвященные В. И. Ленину, т. е. произведения, составляющие важнейшую часть всего творчества мастера.

Характерна в этом отношении картина «В. И. Ленин на Путиловском заводе» (1929 г.), воспроизводящая знаменитое выступление В. И. Ленина в мае 1917 г. перед многотысячным коллективом рабочих Путиловского завода, этой цитадели большевиков в революционном Петрограде. Ответственность исторической темы, трудность изображения столь грандиозной массовой сцены, новизна самой творческой задачи были столь значительны, что вряд ли в те годы какой-либо другой художник, кроме Бродского, мог справиться с ними, но и Бродскому эта картина не во всем удалась. Ему в ней несомненно удалось передать напряженное внимание тысяч рабочих, слушающих своего любимого вождя и учителя, хотя детальных характеристик отдельных рабочих в картине очень мало. Кажется, что в задаче воссоздания этой огромной массы людей художник усмотрел лишь количественную сторону. Он действительно наполнил пространство своего холста изображениями тысяч человеческих фигур, недостаточно позаботившись, однако, об их широкой и последовательной характеристике, об отборе типических образов и их композиционном выделении. Впоследствии в позднейших своих картинах ленинской тематики Бродский нашел средства для более глубокого и более полноценного в художественном отношении показа массовых сцен, для раскрытия в них типических образов советских людей. В данном же произведении художник оказался во многом еще связанным фотографическим материалом, которым пользовался, но который он далеко не в достаточной мере сумел претворить в многогранный художественный образ.

Следует, однако, подчеркнуть, что и при наличии подобных недостатков первые тематические картины Бродского сыграли в развитии советской живописи большую положительную роль. Уже самой постановкой исторической тематики нашей великой эпохи и выдвижением ее сложных художественных задач Бродский занял в истории нашего искусства подлинно передовое место, став основоположником советской исторической картины. В тот период Бродский шел впереди многих своих товарищей по АХРР. На выставках АХРР его произведения заметно выделялись как серьезностью своих познавательных данных, так и мастерством исполнения, в особенности рисунка. Нет сомнения, что Бродский был лучше подготовлен к работе в области советского искусства, чем многие из его товарищей и соратников, благодаря репинской школе, которую он прошел, и благодаря его личной художественной практике, в особенности в период революции 1905 г.

Точно так же более подготовленным к решению идейно-художественных задач советской тематической живописи оказался А. В. Моравов, сохранивший

в предреволюционную пору верность демократическим идеалам передового русского искусства. В данной связи становится понятным, почему именно этот мастер оказался автором одной из наиболее ранних тематических картин. Его «Заседание комитета бедноты», написанная в результате близкого знакомства с жизнью послереволюционной деревни по непосредственным жизненным впечатлениям и показанная в 1923 г. в «Уголке Ленина» на 1-й Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, открывает собой целую область крестьянского жанра в советской живописи, подобно тому, как картины Бродского ознаменовали собой начало советской исторической живописи, а произведения Грекова — начало советской батальной картины.

Прошло три года после учреждения Ассоциации, прежде чем из первых порой еще робких опытов и поисков на пути тематической картины сложились вполне определенные тенденции развития реалистической живописи. Переломной и показательной была в этом смысле VII выставка АХРР (1925 г.)[1]. Она, как и ряд предыдущих выступлений Ассоциации, открылась под тематическим лозунгом «Революция, быт и труд».

Но если на прежних выставках под этим лозунгом экспонировались, главным образом, полуэскизы и полуэтюды, робкие опыты, в которых неясно еще различались пути развития современной реалистической живописи, то здесь явственно выявились ее определенные направления. Начиная с этой выставки, советская тематическая картина приобретает свои характерные жизненные очертания. Не случайно поэтому VII выставка была так положительно встречена зрителем.

Впервые за годы советской власти выставка представила столько обильного и интересного материала для обсуждения проблемы картины во всей ее значимости. Первый вывод, который был подсказан VII выставкой, заключался в том, «что лозунг подхода к искусству со стороны темы, со стороны сюжета оказался абсолютно оправданным»[2]. В целом же VII выставка способствовала решительному уяснению реальных задач советской живописи, ибо здесь, на этой выставке, как бы воочию открылись те пути, по которым сама жизнь повела наше искусство.

В своей речи на открытии VII выставки нарком просвещения А. В. Луначарский выдвинул, как главенствующую проблему советской живописи, задачу создания советской тематической картины. «Пролетариату нужна *картина*. Картина, понимаемая как социальный акт»,— провозгласил он и, раскрывая это положение как требование жизненной актуальности живописи, призвал художников стремиться «к великой общественной картине, которая будет началом новой эры в искусстве».

---

[1] «Седьмая выставка является, конечно, самой интересной из всех бывших ранее»,— писала «Правда» (рецензия А. А. Сидорова 21/II 1925 г.).

[2] А. В. Луначарский. На выставках. «Известия» от 24 марта 1925 г.

Что же представляли собой картины VII выставки? Со стороны тематической здесь было положено начало тому многообразию жизненных сюжетов, которое отныне становится типичным для советской живописи. Вчерашний и нынешний день рабочего класса, историко-революционные темы, связанные с революцией 1905 года, темы гражданской войны, разнообразные бытовые сюжеты...

Само по себе тематическое многообразие не было чем-то абсолютно новым в советском искусстве, которое на предыдущем этапе в формах агитационного искусства познало уже это неисчерпаемое богатство. Коль скоро живопись, вырвавшись из узкого мирка индивидуализма и эстетизма на безграничный простор реальной действительности, стала внедряться в самую гущу жизни, она, в свою очередь, неминуемо должна была расширить диапазон своих интересов. Но овладеть этим сложным миром жизненных идей и образов, тем и сюжетов оказалось делом нелегким. Живопись, став перед задачей отражения послереволюционной советской жизни в бурном процессе ее становления, была вместе с тем призвана решать и просветительные задачи, стать фактором художественной пропаганды и коммунистического воспитания масс. Все величие этих задач тем острее сознавалось, чем более выявлялась недостаточность воспринятых от предреволюционного периода навыков и подходов к теме и картине. Художнику, для которого не только тема и не только картина с ее сложными требованиями, но и зачастую самый предмет изображения был все еще нов и неясен, необходимо было прежде всего освоить этот новый материал, заняться его первичной классификацией, его суммарным определением. Не случайно вопрос об образе человека ставился, как вопрос о типаже. Это понятие нового типажа, утвердившееся в искусстве 20-х годов, говорит о недиференцированном подходе к действующим лицам произведения. Образ человека не столько дается через раскрытие характера, сколько подгоняется под обычные представления о том или ином типе.

Подобное отношение к действующему лицу произведения, обусловленное незрелостью художественного мышления молодых ахровцев, должно было неминуемо сказаться как на содержании, так и на художественном качестве их картин. В картинах с большим числом действующих лиц этот недостаток проявился тогда с наибольшей отчетливостью. Характерны в этом отношении картины С. М. Карпова «Тревога на заводе»[1] и «Повстанцы»[2]. В них изображенные люди предстают внешне, как весьма разнообразный «типаж». Но того внутреннего сцепления и взаимодействия характеров, которое могло бы создать определенную глубину и законченность содержания картины, художник не дал. Картины эти не имеют по сути дела своего органического содержания. Они лишь иллюстрируют темы, но не выражают их до конца.

---

[1] VI выставка АХРР.

[2] VII выставка АХРР.

В обеих картинах идейное содержание выступает неразработанным, нераскрытым.

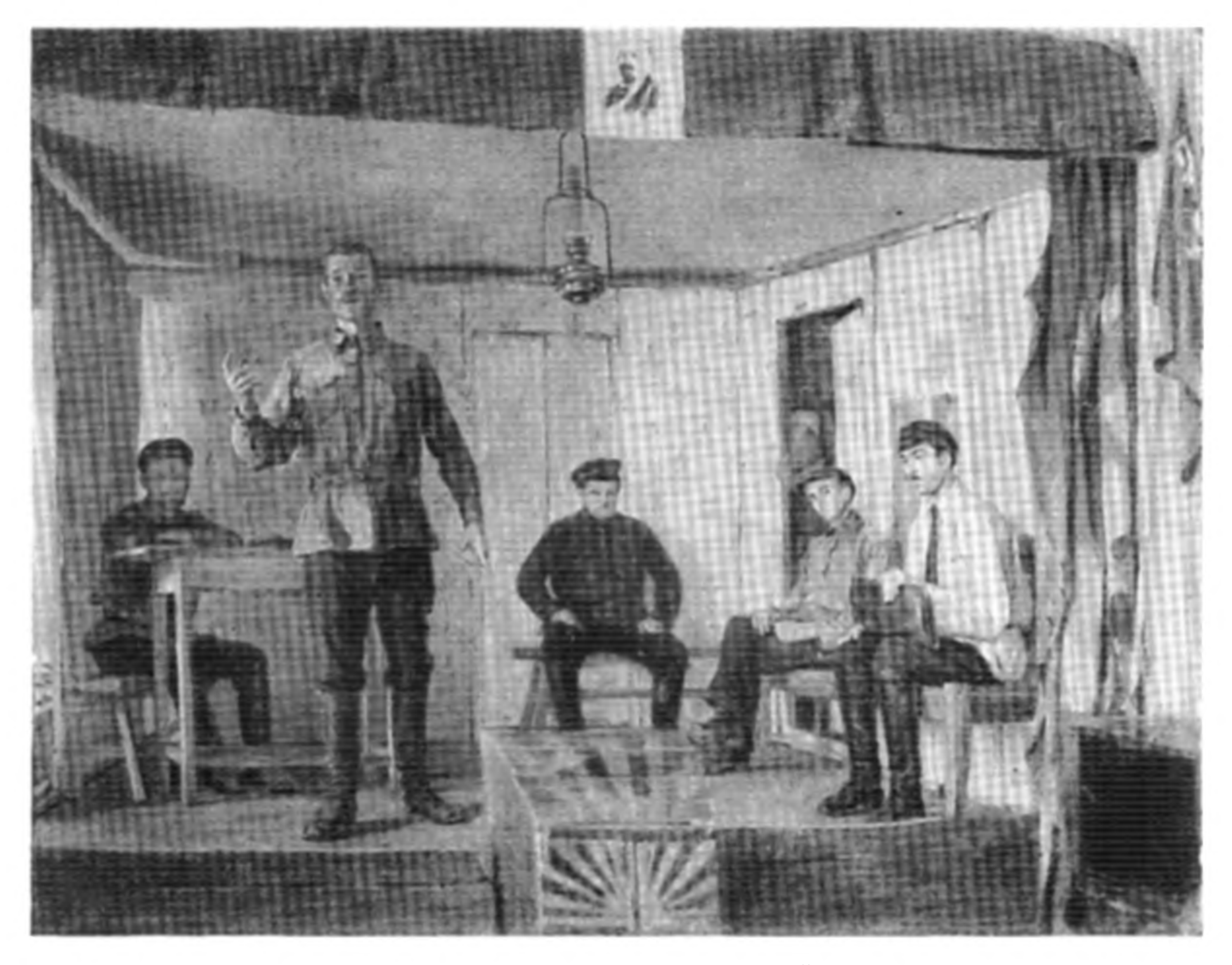
Характерно, что многочисленные картины историко-революционного содержания, которые обильно были представлены на выставках того времени, в связи с юбилеем революции 1905 г., почти не оставили заметного следа в советской живописи. И действительно, проявившаяся здесь тенденция внешне-иллюстративного подхода к большим темам современности и прошлого вряд ли могла приблизить художника к нахождению подлинно типического образа, который всегда является итогом длительных наблюдений, изысканий и проникновенной любви к изображаемому.

В этом смысле несомненный шаг вперед в развитии советской реалистической картины проделали на VII выставке жанристы. Их маленькие картины дают как бы ряд ступеней, приближающих советскую живопись к подлинно современной теме. Так, Н. Б. Терпсихоров для своей картины «Первый лозунг» черпает сюжет из наиболее близкого ему быта художников. Картина изображает мастерскую художника на мансарде. В окне брезжит тусклый рассвет осеннего утра. Перед столом, на котором растянуто красное полотнище, стоит художник и выводит по красному кумачу белые буквы лозунга «Вся власть советам!».Любовно и тонко написанная, эта картина с ее характерной обстановкой художественной мастерской, с мерцающими в полусумраке гипсовыми статуями, с типичной фигурой художника, переносит зрителя к историческим дням ноябрьских боев 1917 г. в Москве. Это произведение в какой-то мере, очевидно, автобиографично. Отсюда его лиричность и убеждающая правдивость образа. Но за этой лирической сценкой, ограниченной пределами художественной студии, мы ощущаем большую правду жизни, большой мир революции, разгоревшейся за стенами этой студии и вовлекшей художника в свою напряженную социальную борьбу.

С. В. Рянгина для своих маленьких жанров избрала темой частную жизнь простых людей. На VII выставке АХРР художница была представлена картиной «На кухне». Позже ею в том же духе был исполнен еще ряд маленьких жанров — «В мастерской художника» (1927 г.), «Завтрак рабочего» (1927 г.) и др. В этих картинах были последовательно применены традиционные средства выражения старой жанровой живописи. Возрождение этих традиций даже на такой узкой основе, как тема частной жизни, было в тот момент делом весьма полезным. При этом в данном произведении оказалось жизненным и ценным не столько любовное воспроизведение предметов бытового окружения человека, на что больше всего обратила внимание критика, сколько то, что здесь едва ли не с наибольшей определенностью было вновь возрождено искусство сюжетной бытовой картины. Однако эти произведения Рянгиной, сыграв до известной степени положительную роль в возрождении искусства картины, не могли все же определить собой подлинно новое слово в тематической живописи. Задача возрождения жанровой картины была понята здесь слишком прямолинейно.



А. В. МОРАВОВ. ЗАСЕДАНИЕ КОМИТЕТА БЕДНОТЫ, 1923.



Е. М. ЧЕПЦОВ. ЗАСЕДАНИЕ СЕЛЬЯЧЕЙКИ, 1924.

В старой форме здесь выступало отнюдь не новое содержание. В них не было почти ничего от новой, советской действительности. Она показывала не новый быт и новых людей, но старый жизненный уклад и маленький мир домашних хозяек, тесный и убогий, как эта кухня, где развернута художницей сцена интимного разговора двух женщин («На кухне»).

Несколько позже Рянгина, пытаясь преодолеть описательный бытовизм этих картин, пробует возродить традицию обличительного жанра и создает ряд произведений, трактующих отрицательные явления быта, пережитки старого («Паранджа», «Жена» и др.). Постепенно круг творческих интересов художницы расширяется, и она обретает путь к более полному отражению советской действительности в живописи. Этот путь привел ее прежде всего к образу передового советского человека.

Примечательно, однако, что облик нового, советского человека привлек к себе внимание одного художника-жанриста уже на VII выставке АХРР. Наиболее значительной как по подлинной новизне темы, так и по своим художественным достоинствам явилась на VII выставке маленькая жанровая картина Е. М. Чепцова «Заседание сельячейки». В ней отразилось действительно новое явление, связанное с жизнью миллионов людей, с их изменившимся в корне положением в обществе. В этой картине едва ли не впервые в нашей современной живописи был действительно воссоздан образ нового человека, который в результате революции стал сам хозяином своей судьбы. В показанном художником заседании сельских коммунистов, благодаря тонко и вдумчиво разработанным характерам действующих лиц, перед зрителем предстало типичнейшее явление советской действительности[1].

Картина «Заседание сельячейки» не была сложно-разработанным произведением. Тот элемент внутреннего взаимодействия изображенных людей, который чаще всего дает в сюжетной картине ее подлинное содержание, здесь был едва намечен. Чепцов дает лишь экспозицию характеров, и в этом смысле его работа как будто приближается к коллективному портрету, как об этом писал в свое время А. В. Луначарский. Однако действие в этой картине есть. Оно, так сказать, выведено за раму. Это — взаимодействие людей, изображенных на сцене сельского клуба и неизображенной аудитории, к которой обращается главное действующее лицо картины — стоящий на авансцене лицом к зрителю оратор. Но тем самым на место не изображенного, а лишь подразумеваемого слушателя его речи становится сам зритель. Такое «экспозиционное» решение сюжета было счастливой находкой Чепцова, тем более действенной, что она была взята из самой жизни. Таким образом, современному и типическому сюжету картины органически соответствовала вполне жизненная форма. Эти качества

[1] На V выставке АХРР в 1923 г. нечто в этом роде можно было уже увидеть в картине А. В. Моравова «Комитет бедноты». Но как по внутреннему содержанию, по характерам действующих лиц, так и по композиции и по исполнению деталей, картина Чепцова была определенным шагом вперед по сравнению с картиной Моравова.

обеспечили картине Чепцова наибольший успех на VII выставке и прочное место в истории советской живописи.

Вот как описывает эту картину в одной из своих статей А. В. Луначарский: «Превосходна небольшая картина Чепцова. Это коллективный жанровый портрет. Чепцов снял трибуну, на которой выступает молодой секретарь ячейки, и где, слушая его со взорами, устремленными в публику, сидят несколько его ближайших товарищей. Вот тут достигается одно из условий большой значительности непосредственного реализма. В самом деле, эту сцену можно было бы заснять фотографически, скажем, увеличить и раскрасить. Технически разница с картиной Чепцова была бы невелика, но внутренне она была бы неизмерима, ибо Чепцов продумал, прочувствовал, любовно прощупал своих действующих лиц и дал необычайно привлекательный, в конце концов обобщающий, типичный образ еще несколько наивного политического оратора, восхищенного своей темой, восхищенного своей речью и ролью, почти самозабвенного, почти целиком отдающегося своей аудитории, немножко косолапого, вероятно, и мысли выражающего шершаво, но крепкого, уверенного, горящего самым высоким социальным чувством. Более или менее подстать к нему и его товарищи. И, стоя перед этой картиной, невольно говоришь себе: вот те, которые более всего способствовали победе революции, и невольно проникаешься любовью к этим людям, как после прочтения книги Фурманова»[1].

Это описание не только раскрывает для нас содержание картины Чепцова и не только отражает отношение нового зрителя к ней, но и содержит горячую защиту реалистической картины.

В защите ахровского движения, в борьбе с формализмом партийная критика выдвинула эстетическую программу советской живописи. В центре этой программы — проблема картины. И она действительно стала определяющей проблемой, основным звеном в борьбе за реализм в живописи.

VII выставка АХРР как бы завершает собою первоначальный период борьбы за реализм в живописи, как борьбы за картину. И вместе с тем она намечает основные тенденции ее дальнейшего развития. В этом смысле она была этапной выставкой.

Каковы же пути развития искусства советской тематической картины, которые наметила VII выставка АХРР?

Это, прежде всего, путь возрождения жанровой живописи. Выставка показала именно в данной области свои лучшие достижения. Но ими советская тематическая живопись еще не вполне выходила за пределы ученичества, за пределы собирания и освоения традиций. Выход за эти пределы наметился у одного Чепцова, который показал пример творческого отношения к старой традиции жанровой живописи, преисполненного новой идейностью и живым интересом к новому, советскому человеку.

---

[1] А. В. Луначарский. На выставках. «Известия» от 24 марта 1925 г.

Дальнейшее развитие советской жанровой живописи показало, что путь, намеченный «Заседанием сельячейки» Чепцова, оказался весьма плодотворным. Стремление выдвинуть и обобщить в картине подлинно новые черты советской действительности становится определяющим для передовых художников. Две лучшие работы одного из организаторов АХРР и горячего поборника тематической живописи Е. А. Кацмана — «Ходоки у М. И. Калинина» (1926 г.) и «Калязинские кружевницы» (1928 г.) связаны в своих положительных чертах с этой животворной тенденцией советской реалистической живописи. Еще в большей мере, чем картины Моравова и Чепцова, о которых здесь шла речь, названные работы Кацмана являются одновременно и групповыми портретами и жанрово-сюжетными композициями. Последняя особенность сильнее выражена в «Калязинских кружевницах». Показав кружевниц за работой и молодую девушку в красном платочке, читающую им книгу, художник сумел разработать это характерное явление нового быта как живую жанровую сцену, каждый участник которой естественно играет свою несложную, но полную внутреннего социального смысла роль.

Наиболее значительным вкладом в развитие советской жанровой живописи после VII выставки была картина Б. В. Иогансона — «Советский суд», выполненная им в двух вариантах — в 1926 и 1928 гг. Если Чепцов и Кацман, изображая новое в быту советских людей, ограничиваются только показом этого нового, «описывая» его во всех деталях, то Иогансон уже в ранней своей картине подвергает бытовое явление острому социальному анализу. Уже в этой небольшой жанровой картине жизнь предстает в аспекте классовой борьбы. Подобно Рянгиной художник строит свою картину как коллизию характеров, но в отличие от Рянгиной он далек от самодовлеющего интереса к «психологическим этюдам» в живописи. Он решительно раскрывает действительную картину жизни, показывая, как новое борется со старым. Энергичными штрихами рисует он простых людей из народа за судейским столом, не оставляя у зрителя ни малейшего сомнения в исходе этой тяжбы. Он заставляет всю изображенную им аудиторию судебной камеры живо реагировать на происходящее, извлекая наружу затаенные думы каждого действующего лица картины. И если все это исполнено художником еще не вполне умело, если краски еще плохо согласованы и пестры, если рисунок местами схематичен и в отдельных характеристиках художник сбивается на шарж, то не следует забывать о том, как много значило появление в советской живописи подобной жизненной и социально осмысленной бытовой картины.

Наряду с возрождением и развитием традиций жанровой живописи, которые определились в 1925 г. на VII выставке АХРР, на этой же выставке наметился путь формирования картины нового типа. В попытках Никонова, Карпова, Журавлева и др. создать героическую картину, ответить на выдвинутый в декларации 1922 г. тезис «героического реализма», при всех их неудачах нашла свое воплощение тенденция, выражавшая настоятельную потребность нового

5*

зрителя увидеть в искусстве исторически и художественно осмысленными большие темы советской современности. Это стремление молодых художников-реалистов к историческому осмыслению событий нашей великой современности, к героическому образу, к искусству больших идей, к живописи крупных масштабов, к монументальной картине, предназначенной для нового массового зрителя, также намечало важную жизненную тенденцию, получившую в дальнейшем свое развитие.

VIII выставка АХРР, открытая под названием «Жизнь и быт народов СССР», несомненно, займет свое место в истории советского изобразительного искусства прежде всего потому, что в связи с подготовкой этой выставки была впервые применена система творческих командировок художников в самые различные края нашей родины, вследствие чего с VIII выставкой советское искусство подняло новые пласты жизненных тем и образов. Но законченных произведений на этой выставке было немного, господствовал первичный, исполненный на местах материал. Представленные здесь жанровые и историко-революционные композиции интересны главным образом новизной сюжетов, почерпнутых из жизни народов СССР, освобожденных Великой Октябрьской социалистической революцией.

Значение крупнейшего этапа в сложении советской тематической картины исторического содержания приобрела X выставка АХРР (она же выставка X-летия РККА). Одна лишь тема истории гражданской войны была здесь разработана в шестидесяти больших полотнах. Десятки произведений посвящались быту Красной Армии. Вся эта разнообразная тематика была заранее намечена и роздана художникам. Таким образом получилась выставка, созданная по единому плану. В этом смысле она являла собой итог десятилетнего развития художественной жизни, построенной на новых основаниях.

В 1918 г. был только поднят вопрос о возможности создания произведений искусства на заказ и по предварительно поставленным темам. В дальнейшем от первых начинаний такого рода изобразительное искусство приходит к утверждению этой формы взаимоотношения социалистического общества и художника. Позднейшие мероприятия такого характера были шире и грандиознее выставки 1928 г., они были и более значительны по конечным результатам, по своим художественным достижениям. Но выставка X-летия Красной Армии была знаменательна как первый широкий смотр художественных сил страны, примененных концентрированно к одному кругу тем.

Общность тематики способствовала всякого рода сравнениям художественных школ, традиций, методов и отдельных решений, так как здесь были представлены все ведущие силы советской живописи и почти все оттенки ее направлений[1]. Выставка была, таким образом, и в этом аспекте итоговой. На ней

---

[1] Вместе с художниками, примыкавшими к ахровскому движению и занимавшими главенствующее место на выставке, здесь были представлены и другие художественные группировки двадцатых годов.

зритель действительно мог увидеть результат десятилетнего развития советской живописи, а прежде всего и главным образом — итог развития картины.

Что же представлял собой этот итог? На VII выставке АХРР определились прежде всего первые успехи молодой реалистической живописи на пути освоения и развития традиции жанровой картины. Что касается нового, народившегося после революции типа монументальной картины историко-революционного содержания, то VII выставка немногое прибавила к тому, что было достигнуто в самых первых опытах создания картины этого типа.

В связи с десятилетием Красной Армии советским живописцам надлежало именно в этой сфере сказать новое слово, так как по общему замыслу юбилейной выставки они должны были испробовать свои силы на темах большого идейного и исторического обобщения. Пусть события, которые им предстояло изобразить, не ушли еще вглубь истории и отстояли всего лишь на несколько лет[1], объективные жизненные обстоятельства во многом способствовали историческому осмыслению выдвинутой тематики.

После победоносного окончания гражданской войны и восстановления народного хозяйства страна вступила в период социалистической реконструкции. Все это не могло не помочь глубже понять существо поставленных перед искусством исторических задач, лучше осознать жизненное содержание той или иной темы. Таким образом, самый момент подготовки данной выставки определил собою благоприятные объективные условия для успешного решения новых идейно-художественных задач молодой реалистической живописи. И, действительно, выставка X-летия РККА приобрела большое значение для общего развития советской живописи, дав целый ряд полотен, знаменовавших собой шаг вперед в развитии советской тематической картины.

Подобно тому, как на VII выставке можно было проследить ряд ступеней в овладении жанровой картиной, мы находим на X выставке ряд ступеней в развитии характерных особенностей картины обобщенно-исторического содержания. Картинам этого рода до X выставки была часто свойственна неопределенность исторического замысла, отсутствие органического единства типического и индивидуального в образах людей, схематизм этих образов. В преодолении именно этих недостатков и состояли, главным образом, различные в своем индивидуальном проявлении достижения художников на X выставке.[2] Взять к примеру картину П. М. Шухмина —«Приказ о наступлении». Если сопоставить ее с более ранними тематическими полотнами наших живописцев, с такими, как названные выше картины Карпова, Никонова или с картиной самого Шухмина «Проводник», рост художника станет особенно

[1] На выставке господствовала тематика гражданской войны.

[2] Здесь речь идет об участниках этой выставки — членах АХРР. Картины представителей других группировок, экспонированные на этой выставке, будут рассмотрены в следующей, VI главе.

наглядным. Прежде всего скажется стремление в обрисовке характеров преодолеть иллюстративность и усилить выразительность всего произведения в целом. Для достижения этого художник остроумно и умело применяет здесь принцип «фрагментарной» композиции: выхватывая, как бы «вырезывая» рамой картины из большой массы войск лишь небольшую часть ее, он получает возможность характеризовать по этой части целое, сохраняя для зрителя реальное ощущение всей массы красноармейцев, стоящих за первой шеренгой[1].

Благодаря такому композиционному построению Шухмину удалось достичь четкости в размещении действующих лиц и сделать образы красноармейцев переднего ряда средоточием всего содержания. Художник проделал со времени «Проводника» значительный шаг вперед не только в области композиции, но и в области рисунка и поэтому сумел лучше, острее выразить содержание, сделать лица своих бойцов жизненно-разнообразными. Они различны не только по внешним чертам, но и по характеру. Художнику удалось до некоторой степени охарактеризовать и командира, хотя и изображенного со спины. Ему, наконец, удалось создать цельный и правдивый образ комиссара. Зритель сразу же выделяет эту фигуру, и в ней, пожалуй, главная удача художника. По сравнению с более ранними картинами здесь дана более определенная социальная характеристика. И в этом сказался не только рост художника, но и общий прогресс всей нашей тематической живописи в то время.

Но мы не можем, однако, закончить характеристику этой картины установлением этих ее достоинств. Как ни разнообразны лица изображенных бойцов, последние, за исключением двух-трех, слушают приказ, который читает перед строем командир, с каким-то странным тупым равнодушием. Попытался ли автор разобраться в эмоциях, одушевляющих его красноармейцев? Дает ли он зрителю возможность понять причину их равнодушия? В картине немало деталей, воссоздающих, так сказать, атмосферу эпохи. Но в людях, в красноармейской массе художник не увидел ни революционного порыва, ни воодушевляющего их сознания правоты своего дела. А ведь изображен эпизод гражданской войны, величайшей классовой битвы. Картине недоставало страстности, эмоциональной напряженности. Отсюда холодок ее жесткой и однообразной живописи.

То, чего так недоставало картине Шухмина, казалось, с лихвой восполняла картина Ф. С. Богородского «Матросы в засаде», также изображавшая эпизод из гражданской войны. Тут, как и там, люди, бойцы гражданской войны изображены в момент, непосредственно предшествующий сражению. Но в противоположность Шухмину, Богородский этот момент раскрывает как кульминацию чувств и устремлений бойцов, которая должна разрешиться в яростной схватке.

[1] Подобный композиционный прием Шухмин мог подметить в кино, где такое «кадрирование» массовой сцены часто применялось в 20-х годах. Отсюда же, очевидно, идет высокая линия горизонта и общая точка зрения несколько сверху.

Героическое начало здесь доминирует. Художник озабочен тем, как бы показать в образах своих матросов их беззаветную преданность делу революции, как бы сделать зримыми и понятными для зрителя те качества революционных бойцов, которые позволили Красной Армии одержать победу в гражданской войне. К сожалению, подкупающий волнующей искренностью замысел этой картины и историческая правда ее содержания выступают еще в незрелой форме. Группа матросов скомпанована несколько искусственно. Как всей группе в целом, так и отдельным ее фигурам недостает простоты и естественности.

Позднее, разрабатывая ту же, наиболее близкую ему по собственному жизненному опыту участника гражданской войны тематику самозабвенной борьбы революционных моряков, Богородский создаст ряд полотен, в которых героизм советского человека воплотится в более простых и вместе с тем в более содержательных образах, а возросшее мастерство художника позволит ему вскрывать историческую значительность изображаемого и в скромном почти жанровом сюжете («Пашли товарища», 1933 г.), и в монументальном, исполненном строгой гражданственной патетики повествовании («Слава павшим героям», 1945 г.). Но в сравнении с этими более поздними и более зрелыми работами обнаруживаются не одни лишь недостатки картины 1928 г., но и ее значение как произведения, открывающего собой целую область идейно-тематических интересов как для данного мастера, так и для ряда других советских художников.

В двух разобранных здесь произведениях X выставки выявились крайние черты двух тенденций, противостоящих друг другу в реалистическом лагере нашей живописи. Это — с одной стороны, тенденция спокойного отображения советской тематики, несвободная от объективизма. С другой стороны, это — революционно-романтическая линия, ищущая живую, пламенную душу изображаемого события.

Этими чертами, разумеется, не исчерпывался общий характер выставки. На X выставке был представлен ряд живописцев, чуждых внешней героизации, в то же время далеких и от холодного объективизма. Были здесь произведения, в которых выявились стремления углубить реалистический метод, сделать содержание более сложным, показать в картине жизнь в ее противоречивом многообразии и попытаться разобраться в нем.

На пути обретения жизненной сложности и исторической правды как в обрисовке общей ситуации, так и в характеристике действующих лиц наибольший интерес представляла на выставке картина Б. В. Иогансона — «Узловая железнодорожная станция в 1919 году». Она несла в себе своеобразно выраженное эмоциональное настроение, теснейшим образом связанное с серьезностью трактовки темы. Произведение это было задумано в широком повествовательном плане, его характеризует многообразие действия. Сама тема выбрана и поставлена художником так, чтобы получить возможность развернуть большую

картину народной жизни в годы гражданской войны. Все изображенное здесь несет на себе печать ожесточенной борьбы, идущей в стране.

На большом пространстве, включенном художником в картину, изображены слева воинские эшелоны на путях, справа в глубине железнодорожная станция, на стенах которой наклеены плакаты, зовущие к борьбе с интервентами. На перроне, на ступенях и прямо на земле — всюду люди, за беседой, за едой, спящие вповалку, сидящие в томительном ожидании... Слева, в контрасте с этой безрадостной массовой сценой, изображен художником эпизод прощания двух друзей, из которых один — с винтовкой на ремне и гранатой у пояса, видимо, отъезжает с эшелоном на фронт. Веселый смех и бодрая надежда озаряют это расставание. Смеющийся красноармеец — один из самых сильных, запоминающихся образов в картине. Так отдельные эпизоды, рисующие здесь тяготы гражданской войны, сопоставлены с эпизодами, где действующими лицами выступают активные, энергичные, борющиеся советские люди.

Скупо включенные в картину элементы пейзажа все же заметно усиливают впечатление жизненности. Осень, лужи, опавшие листья... деревья справа простирают над всей этой массой людей свои оголенные ветви. Облачное небо с редкими просветами завершает картину. Во всем, что здесь изображено, чувствуется забота автора о том, чтобы выразить душевное состояние людей, их настроения, чтобы все было как можно ближе к жизни, чтобы не было в картине недомолвок и неясностей.

Слабая сторона этого произведения сказалась прежде всего в отсутствии единства образа. Восприятие зрителя дробится между отдельными жанровыми сценками, составляющими картину. Объединенные скорее единством внешней обстановки, чем внутренней общностью и композиционной собранностью, они не могли поднять картину «Узловая станция» до целостного образа. Нельзя не отметить также серьезных промахов в рисунке, в особенности в фигурах правой части картины. Об Иогансоне, как о будущем мастере исторической картины, здесь говорили отдельные наиболее живые и психологически правдивые характеристики изображенных людей.

К этому кругу произведений примыкала также картина Г. К. Савицкого «Стихийная демобилизация». Сама тема могла бы, казалось, толкнуть художника на внешние эффектные построения. Савицкий, однако, пытался подойти к ней, так сказать, изнутри. Уход старой царской армии с фронта, это стихийное движение солдатской массы, поднявшейся со своих позиций, чтобы самой положить конец империалистической войне, показано художником скорее с бытовой стороны, чем с исторической. Железнодорожная станция, красные вагоны эшелона, занимающие по диагонали бо́льшую часть изображенного пространства, битком набитые теплушки, множество солдат и матросов, спор между ними из-за места в поезде — таков сюжет картины. Метод его раскрытия, так же как и у Иогансона, основан на сопоставлении характеров изображенных людей. Но здесь эти характеристики едва намечены, беглы,

Е. А. КАЦМАН. КРЕСТЬЯНЕ-ХОДОКИ У М. И. КАЛИНИНА, 1926.

Е. А. КАЦМАН. КАЛЯЗИНСКИЕ КРУЖЕВНИЦЫ, 1928.



Б. В. ИОГАНСОН. СОВЕТСКИЙ СУД, 1928.



Б. В. ИОГАНСОН. УЗЛОВАЯ Ж.-Д. СТАНЦИЯ В 1919 г., 1928.



Г. Г. РЯЖСКИЙ. ПРЕДСЕДАТЕЛЬНИЦА, 1928.

неразработаны. Живопись эскизна. Уже в следующем, 1929 г. Савицкий в небольшой картине «В первые дни октября» сумел подняться до серьезных исторических обобщений. Невзирая на обыденность всей сцены, изображавшей патруль у ворот Смольного, и на полное отсутствие в ее почти жанровых образах какой бы то ни было нарочитой героизации, в ней правдиво выражен подлинный героизм простых людей, стоящих на революционном посту. Вот этого широкого исторического смысла недоставало еще картине «Стихийная демобилизация».

В противоположность произведениям Иогансона и Савицкого, картина П. П. Соколова-Скаля «Таманский поход» как будто достигла единства образа, создав концентрированное впечатление движения огромных крестьянских масс. Но здесь единство образа было куплено ценой чрезмерного обобщения характеров и типов людей, граничившего уже со схематизацией. В картине Соколова-Скаля людская масса дана, как некий единый поток, в ней царит одно настроение, одно стремление — вперед! Это настроение выражают все лица, но выражают одинаково. И над всей этой массой возвышается фигура вооруженного крестьянина, как некий символ всего здесь происходящего. Подобный метод символического выражения содержания, заимствованный автором в старой романтической живописи, резко выделял картину Соколова-Скаля среди картин ахровского круга на выставке X-летия РККА. По сравнению с этим произведением написанная им через год картина «Путь из Горок» явилась значительным шагом вперед в его творчестве. Здесь сама тема как бы пришла на помощь художнику. Соколов-Скаля изобразил скорбную процессию крестьян, сопровождающих гроб с телом умершего в Горках великого Ленина. Здесь художник прибегает к такому композиционному приему: процессия движется на дальнем плане, а впереди на ее фоне дана укрупненным планом одна из деталей траурного шествия — группа крестьян в безмолвной печали следующих за гробом.

Таковы были ведущие произведения данного круга. В этих произведениях, в присущих им лучших чертах характерно отразился тот шаг вперед в развитии реалистической картины, который был ознаменован X выставкой АХРР. Множество других картин по своему внутреннему строю, по подходу к решению исторической темы могут быть в той или иной мере сближены с этими произведениями. Их лучшие стороны, равно как и их характерные недостатки и слабости, определили тот общий уровень идейно-художественного развития, которого достигла в тот момент советская тематическая картина.

Уровень этот был в дальнейшем намного превзойден, положительные качества советской исторической картины укреплялись, недостатки же все более успешно преодолевались. Это стремительное развитие советской реалистической живописи, отражавшее бурный рост социалистической культуры, очень скоро отодвинуло в прошлое достижения X выставки, заслонило их другими, более высокими достижениями. Но для истории советского искусства эта выставка

ценна тем, что здесь определились черты и устремления монументальной историко-революционной картины, занявшей отныне ведущее положение в советской живописи.

Самым убедительным подтверждением жизненной необходимости и важности монументальной историко-революционной картины явился колоссальный, небывалый за все предшествовавшие годы советской художественной жизни успех X выставки у советского зрителя. «На выставке АХРР к X годовщине Красной Армии десятки тысяч рабочих и красноармейцев приходили в неподдельный восторг, доходящий до энтузиазма при виде сцен из гражданской войны, переданных подчас с реализмом необыкновенной силы». Так характеризует главное достоинство выставки Ем. Ярославский в своей полемической статье, направленной против эстетской и вульгарно-социологической критики деятельности АХРР[1].

И. В. Сталин, побывавший на X выставке, записал в книге посетителей свой одобрительный отзыв о ней.

В художественной среде успех выставки у советского зрителя был, естественно, воспринят в тот момент, как вернейшее подтверждение жизненности станковой живописи в условиях советской культуры. «Выставка знаменательна потому, что она... несет с собой победу станковой картины, вокруг которой за последние годы идет такая сложная и напряженная борьба»,— так характеризует историко-художественное значение X выставки АХРР один из ее обозревателей[2].

Утверждать, «что картина потеряла значение,— писал тогда А. В. Луначарский в статье о выставке X-летия РККА,— это значит показать полное неуменье ориентироваться в окружающей действительности, это значит проявить какую-то нарочитую доктринерскую слепоту». «Нет,— продолжает он далее,— станковая картина не умерла, и нельзя даже загадывать, не умрет ли она в будущем, ибо не предвидится никаких причин, которые должны были бы ограничить ее значение, хотя бы и во времена социалистические»[3].

Вместе с возрождением жанровой живописи и возникновением нового типа тематической историко-революционной картины, в 20-х годах вырос и сформировался новый тип батальной картины. Строго говоря, мы не можем здесь ни отделить этот тип от основных двух, ни противопоставить его им. Он развивался в тесном взаимодействии с ними, его роднит с ними общность идейно-художественных устремлений. Все, что в жанровой и историко-революционной живописи 20-х годов несло черты подлинной новизны и жизненности молодого искусства, его пытливый интерес к сформировавшемуся в революционной борьбе новому человеку, его тяга к величественным темам истории и современности,

---

[1] «Революция и культура», 1928, № 3.

[2] «Вечерняя Москва» от 26 февраля 1928 г.

[3] А. В. Луначарский. Выставка в честь Красной Армии. «Известия» от 24 марта 1928 г.

его принципиальная приверженность к традициям русской демократической живописи, — все это становится определяющим признаком и советской батальной живописи тех лет.

С наибольшей полнотой эти черты выразились в творчестве М. Б. Грекова. Как об этом уже говорилось выше, Греков написал свои первые картины, посвященные Красной Армии, еще до возникновения АХРР. Эти первые произведения создавались им по непосредственным, еще не остывшим впечатлениям гражданской войны. Греков был не только первым советским баталистом, он был, по сути дела, первым художником, создавшим реалистическую картину на советскую тему. И отсюдь не случайно то обстоятельство, что этим художником оказался баталист. Именно гражданская война с раскрывшимся в ней массовым героизмом революционной армии, с ее величественной эпопеей исторических событий должна была, может быть, сильнее многого другого повлиять на творческое сознание русского художника, если в нем еще оставалась частица освободительной традиции русского искусства. Тематика гражданской войны, как известно, сыграла в дальнейшем важнейшую роль в развитии советской живописи (как, впрочем, и в развитии советской литературы и других искусств). А. Н. Толстой в своем обзоре «Четверть века советской литературы» утверждает, что «советская художественная проза и в значительной мере драматургия вышли из темы гражданской войны»[1]. С не меньшим основанием можно сказать, что и советская тематическая картина вышла из темы гражданской войны.

Хотя батальная живопись и была в годы, предшествовавшие революции, прибежищем для многих молодых художников, тяготевших к реализму, она все же не избежала общей участи искусства этого времени — идейного измельчания и художественного оскудения. Идейно-художественные интересы баталистов этого времени были крайне узки: изобразить незамысловатую военную сценку, живо передать боевую схватку или лихой аллюр конного разведчика, щегольнуть знанием боевого коня... Такой предстает перед нами батальная живопись времен первой мировой войны.

Чтобы выполнить свою историческую задачу, советская батальная живопись должна была отрешиться от этой пустоты и, смело используя свои более крепкие, чем в других жанрах живописи тех лет, связи с реалистическим искусством прошлого, встать на путь идейности и художественной правды.

М. Б. Греков был тем художником, который самозабвенно, подвижнически отдался решению этой задачи. Одушевленный суровыми жизненными впечатлениями гражданской войны, Греков стремился уйти от той пустой и внешней эффектности, которая была уделом батальной живописи предреволюционной поры. Он рано осознал величие и трудности идейно-художественных задач советского баталиста, которому надлежало выразить в своих произведениях не просто войну, а войну гражданскую, войну народную, в которой рабочие

---

[1] А. Н. Толстой. Четверть века советской литературы. М., 1943, стр. 19.

и крестьяне отстаивали свою свободу, свою советскую власть,— изобразить битвы, где красный воин дрался за свое кровное дело.

Немногие дошедшие до нас высказывания этого молчаливого человека и скромного труженика в искусстве убедительно подтверждают тот вывод, к которому приходишь, обозревая его творческий путь: это был идейный мастер, прекрасно сознававший цели и задачи советской живописи. «Жизнь предъявляет большие требования к живописи,— писал он, обращаясь к молодежи.— Искусство наших дней — это не антикварная вещь в коллекции мецената, что было до революции... появился многомиллионный зритель, расширяется тематический фронт — все это создает благоприятную среду для художника и предъявляет большие требования к нему»[1]. Греков говорил, что перед советским художником предстала «почетная и ответственная роль в искусстве живописи, которое обязано не только не отставать от творческой революционной мысли вообще, но как величайший культурный фактор должно быть в передних рядах»[2].

Все писавшие о Грекове неизменно отмечают скромность и простоту его живописи. И действительно, картины Грекова удивительно просты, они не блещут такими качествами, которые сразу бросаются в глаза, они чужды всякой театральности, внешней аффектации, риторических приемов. Но они неизменно внушают зрителю неотразимое чувство правды и прежде всего правды войны, с ее напряженной жизнью, пóтом и кровью. В батальных картинах Грекова нет героя, но в них выражен массовый героизм армии, ее повседневные боевые будни. Простые эпизоды войны переданы им во всей их жизненной типичности. Действие всегда развертывается в пейзаже и в тесном взаимодействии с ним. Вспомним зеленую степь в маленькой картине «В отряд к Буденному», пыльное марево знойного дня в «Тачанке», тусклый зимний день в картине «Остатки корпуса генерала Кржижановского», сырой воздух и туманную даль в большой картине «На Кубань». Это, несомненно, играет большую роль в том впечатлении естественности и правды, которое вызывают эти произведения у зрителя. Степь, степные балки, реки, холмы, степные дали органически срослись с движением людских масс, с походами, переправами, боями. Это не внешний фон, а принципиально важная часть художественного целого.

Но как это все далеко от того, чем была наша батальная живопись до революции. Прав биограф Грекова А. Н. Тихомиров, усмотревший уже в одной из первых картин советского баталиста («Вступление полка им. Володарского в Новочеркасск») признаки серьезного перелома во всем строе художественного сознания баталиста. Этот перелом в творчестве Грекова, уже зримо выступивший в его произведениях 1920—1921 гг., отразил знаменательную перемену в положении живописи, для которой отныне действительность выступает, по меткому выра-

---

[1] М. Греков. Записка о молодежной выставке. Цитируется по монографии А. Н. Тихомирова, «М. Б. Греков». 1937, стр. 103—104.

[2] Там же.

жению самого Грекова, «в особом романтическом свете». Осознанная им тогда перемена в положении искусства и художника в жизни продиктовала ему простые, искренние слова его автобиографии: «Под этим бодрящим сознанием я начинаю писать по живым, непосредственным впечатлениям сегодняшнего дня»[1]. Это признание Грекова необычайно ценно для историка советского искусства, ибо раскрывает самое существо нашего художественного развития и ведет нас прямо к истокам животворного влияния советской действительности на искусство, на художника, для которого старый тезис демократической эстетики — прекрасное есть жизнь — стал после социалистической революции наполняться новым смыслом.

Перелом в творчестве Грекова, замеченный Тихомировым, был, разумеется, лишь началом эволюции художника на новом пути. Характерно, что в ближайшие за тем годы картины Грекова приобретают своеобразно выраженные жанровые черты. Надо, однако, отдать себе отчет в том, что значило тогда внесение элемента жанровости в батальную живопись. Ведь это-то и сделало батальные картины Грекова жизненными, правдивыми, лиричными. Греков показывает гражданскую войну в своих ранних работах как жизнь вооруженного, борющегося за свои права народа.

По весенней зеленой степи едет всадник, старый казак, как исстари повелось в казачестве, не один, а с «заводным» конем. Не спеша прикрепляет он к шапке красную ленточку — знак перехода его на сторону красных отрядов. И все, что может вызвать в нашей памяти название этой маленькой картины — «В отряд к Буденному»,— содержится в ее простом, бесхитростном изобразительном рассказе. Именно такими были эти первые буденновцы, казацкая беднота, тайком пробиравшаяся к своему отважному командиру, полная решимости отстоять революционные завоевания народа. Тем же народным настроениям посвящены и теми же чувствами согреты многие грековские полотна, такие, как «Буденный и Ворошилов у костра» (1923 г.), «Красные части занимают казачий хутор» (1926 г.), «Отряд Буденного в 1918 году» (1926 г.) и др.

Вдумываясь в содержание его картин, начинаешь понимать, как высоко ценил этот выдающийся баталист те черты повседневной жизни на войне, в которых может раскрыться связь Красной Армии с народом. Он ищет их везде и старательно воспроизводит в своих картинах. Особо примечательна в этом смысле картина «Ночная разведка» (1927 г.), в которой из ночного сумрака выступает белая хатка, черные силуэты двух всадников и очень характерно нарисованная фигура крестьянина, видимо, поспешно вставшего с постели, чтобы пояснить конникам, как им проехать дальше. В 1934 г. эта черта пробуждается в творчестве Грекова с новой силой, заставляя его создать одну из наиболее лиричных своих батальных картин — «В станице Платовской».

---

[1] М. Греков. Записка о молодежной выставке. Цитируется по монографии А. Н. Тихомирова «М. Б. Греков», стр. 32.

И именно в этих картинах, чаще всего небольших по размеру, выступают самые сокровенные черты грековской батальной живописи — его огромная любовь к родному казачеству, к родному краю и его глубокое понимание того, чем была гражданская война для народа.

По мере вживания художника в свою тему все более углубляется историческая мысль баталиста, ведя его к широким обобщениям, к выражению героики и патетической романтики гражданской войны. Эти черты выявлены с наибольшей определенностью в целом ряде картин последнего периода жизни мастера («Переправа», «Трубачи Первой конной армии», «Первая конная»). В них, соответственно их обобщенно-героическому содержанию, художник приходит к широкой живописи и звучному колориту.

Между жанровыми батальными картинами начала 20-х годов и картинами 1933 — 1934 гг., полных пафоса побед, одержанных красными конниками, располагается основная масса собственно батальных произведений Грекова, воспроизводящих характерные особенности походов и боев конной армии и события гражданской войны на юге. Одна из наиболее популярных его картин — «Тачанка» (1925 г.) типична для Грекова-баталиста.

Воспетая в песнях пулеметная тачанка — это стихийно выдвинутое в условиях гражданской войны орудие высокой оперативной подвижности огневых средств кавалерии — изображена в стремительном движении на поле боя среди разрывов шрапнели, несомая четверкой разъяренных боем коней, которыми правит привставший на своем месте возница. В произведении, где все — движение и порыв, художник не забывает ни одной нужной детали, но не дает ни одной лишней. Беглыми мазками, но с необходимой мерой определенности переданы напряженное состояние пулеметчиков, опаленное зноем лицо возницы, характер каждого коня. Сложный ритм бега коней, расположение теней, основные линии пейзажа в соединении с линией движения тачанки, другая тачанка у левого края, третья, едва различимая сзади в облаке пыли, там и сям динамичные фигуры отдельных всадников — все строго продумано, соподчинено и сливается в один цельный образ, жизненно правдивый и художественно выразительный.

О том, как необычайно правдиво изображает Греков коня, говорилось и писалось уже достаточно. Но крайне мало обращалось внимания на образы людей в его картинах. Как ни эскизны у него порой характеристики человеческих образов, тем не менее в его картинах можно всегда увидеть живых людей, чрезвычайно разнообразных, не только наделенных живыми эмоциями, но и несущих в себе начала социальной характеристики. С наибольшей определенностью последние заметны в таких историко-батальных произведениях, как «Отступление деникинских частей из Новочеркасска» (1927 г.), «Корниловцы» (1927 г.), «Бой за Ростов у Генеральского моста» (1928 г.) и др.

Выразительными и содержательными, хотя беглыми и эскизными характеристиками советских людей, бойцов и командиров Красной Армии наполнены

такие картины, как «На пути к Царицыну» (1934 г.) и эпически величавая «На Кубань» (1934 г.). Следует особо оговорить, что этими произведениями, так же как и обобщенно-героическими образами, созданными в последние годы жизни, Греков бесспорно поднялся на новую ступень художественного развития.

Но эти же картины раскрывают зримо, ясно, насколько тесно связана живопись этого нового периода с предшествующей эволюцией нашего искусства и подготовлена ею.

В лице М. Б. Грекова советская живопись 20-х годов нашла своего крупнейшего мастера, наиболее ярко выразившего устремления молодого искусства к реализму, к художественной правде в одном из наиболее трудных, жанров — в батальной картине. О том, каково было подлинное значение его творчества для советской культуры, можно судить как из самого факта издания Наркомом обороны К. Е. Ворошиловым специального приказа, посвященного внезапной кончине Грекова, так и из той характеристики, которая в этом приказе дана творчеству художника: «Он старался показать только историческую правду, как он видел ее собственными глазами, и он знал, что эта правда настолько прекрасна, так насыщена героизмом восставших масс, что она не нуждается ни в каком искусственном приукрашивании. И поэтому полотна художника Грекова с их беспредельными южными степями, охваченными революционным пожаром, красными всадниками, в дыму кровавых схваток мчащимися навстречу смерти и победе,— навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв»[1].

Эта выразительная характеристика для нас интересна еще и тем, что в ее словах, относящихся непосредственно к творчеству Грекова, мы ощущаем то высокое значение, которое партия придает реалистической живописи, и находим существенные черты той эстетической программы, осуществлению которой посвятили свои усилия передовые советские художники. Приказ Ворошилова является для советской тематической картины историческим документом, определившим лучшие достижения в период ее начального формирования и наиболее ожесточенной борьбы за реализм.

Путь идейно-художественного развития Грекова теснейшим образом переплетается с общими тенденциями развития тематической живописи в АХРР. От частных жанровых сцен к широко обобщенному образу, от маленьких картин, в которых художник стремится прежде всего найти, уловить в самой жизни то, что под грудой старого способно говорить о новом, с революцией вошедшем в жизнь и быт простых людей, к большим полотнам, передающим великие события и героические дела революционного народа,— таков ведь не только путь Грекова, но и путь всех передовых художников АХРР.

Еще за несколько лет до того, как Греков написал свои последние картины, в героически обобщенных и красочных образах которых как бы подвел

[1] Приказ Народного Комиссара Обороны Союза ССР № 74, 29 ноября 1934 г., г. Москва.

итог многолетней изобразительной летописи Первой конной армии, другой мастерреалист создает произведение, в котором революционный героический пафос был органически слит с реальной жизненностью образа. Это был А. М. Герасимов.

Творческий метод этого прирожденного живописца и путь овладения им методами создания советской тематической картины раскрывались постепенно, но с неуклонно возрастающей силой. На выставках АХРР Герасимов появляется лишь на пятом году существования Ассоциации. В 1930 г. он создает картину «В. И. Ленин на трибуне» — произведение, в котором с полной отчетливостью раскрываются наиболее существенные черты его творчества.

Появление этого монументального героического портрета стало настоящим событием в художественной жизни. Герасимову удалось воплотить образ, который давно жил в сердцах советских людей.

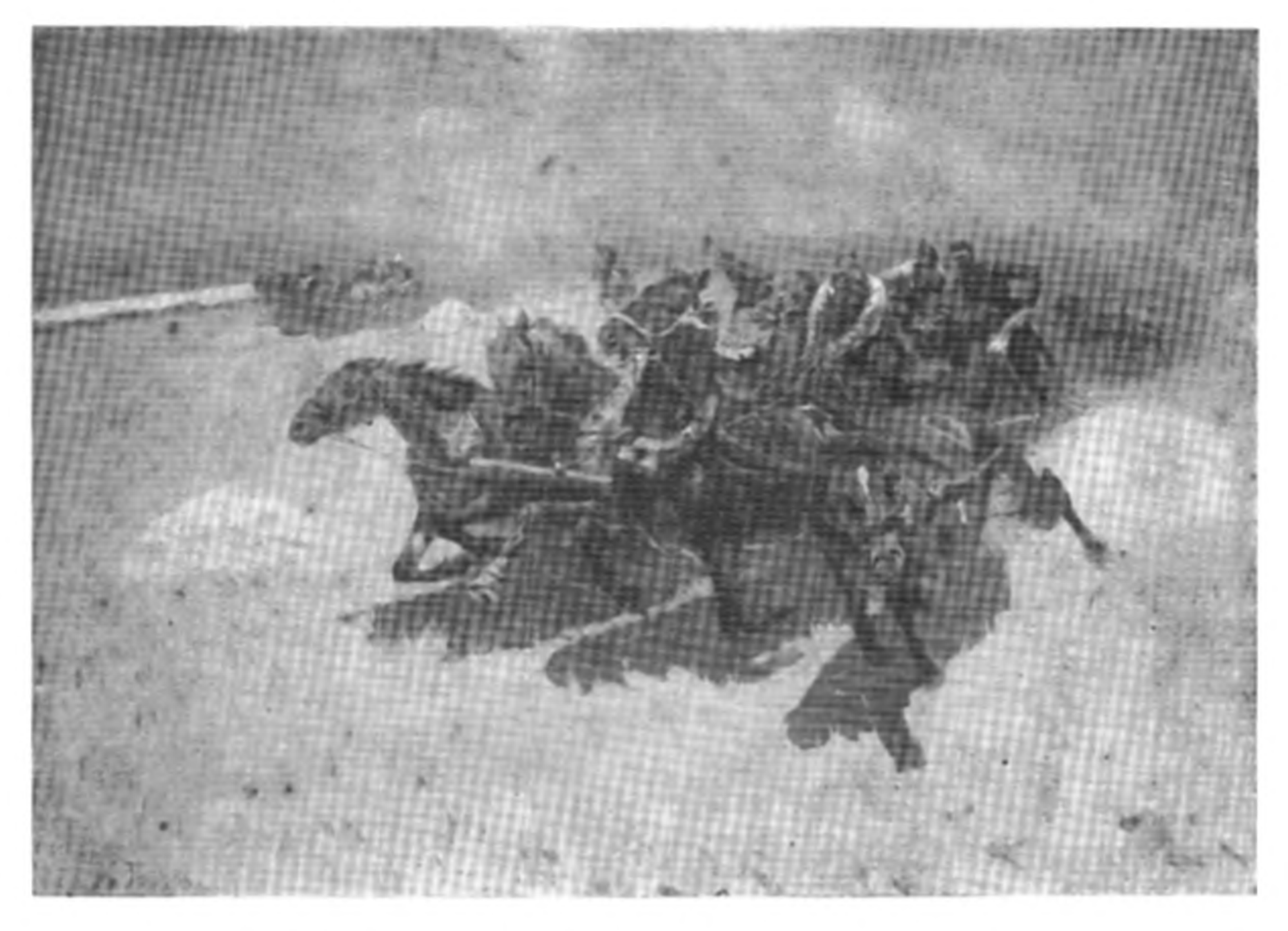
На трибуне высоко над площадью, заполненной несметными массами народа, в страстном революционном порыве Ленин обращается к народу с пламенным призывом. Таков этот образ. Его жизненность и художественная правда, его большое идейное содержание сделали картину А. Герасимова одним из самых популярных произведений советского искусства. До картины «В. И. Ленин на трибуне» наша живопись дала уже ряд произведений, верно воссоздающих облик великого основателя Советского государства, но эта картина была первой, в которой перед зрителем вставал образ Ленина-вождя, руководителя миллионных масс трудящихся. Естественно поэтому, что она стала одним из первых произведений советской живописи, получивших действительно всенародное признание.

Принципиально важной особенностью раскрывшегося в этом произведении творческого метода автора явилось то, что при всей широте обобщения, при всей свободе в трактовке как центрального образа, так и второстепенных частей картины художник остается последовательно верным исторической правде. В основе изображения В. И. Ленина, данного А. Герасимовым, лежит большой и тщательно изученный им документальный и художественный материал, который использован творчески и подчинен замыслу. Портретные черты вождя, одушевленные волей и мыслью, переданы художником ясно и точно. Образ свободен от всякой надуманной абстракции, так же как и от фотографизма.

По сравнению с картинами Бродского, посвященными ленинской тематике, картина Герасимова лаконична. В ней все внимание сосредоточено на фигуре Ленина. Скупо, но выразительно дано художником все остальное в картине: внизу красные знамена, колеблемые ветром, протянутое справа древко знамени, ритмически вторящее стремительному движению фигуры, еще ниже в глубине едва намеченные очертания площади, заполненной народом, и, наконец, вверху тяжелые, темные, гонимые ветром тучи. Красные и темносерые тона, контрастирующие и вместе с тем уравновешивающие друг друга, создают своеобразный колорит картины. Будучи историческим портретом, картина «В. И. Ленин на



М. Б. ГРЕКОВ. В ОТРЯД К БУДЕННОМУ, 1923.



М. Б. ГРЕКОВ. ТАЧАНКА, 1925.



М. Б. ГРЕКОВ. ТРУБАЧИ ПЕРВОЙ КОННОЙ АРМИИ, 1934.



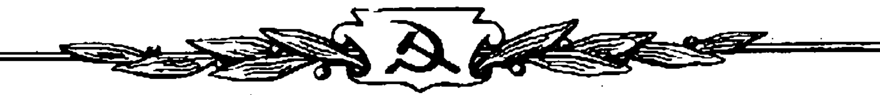
М. Б. ГРЕКОВ. НА КУБАНЬ, 1934.

трибуне» явилась вместе с тем произведением, созвучным тем мыслям и настроениям, которыми жил в те годы советский народ.

Зарождение этого патетического образа, несомненно, связано с тем всенародным подъемом, который был вызван начавшейся первой сталинской пятилеткой социалистической реконструкции страны.

В картине Герасимова получило убедительное живописное воплощение то, что на протяжении 20-х годов настойчиво стремились выявить в своих произведениях многие передовые художники. Их прогрессивные творческие устремления явились выражением тех тенденций нашего художественного развития, которые питались все возраставшей силой социалистических элементов советской действительности и которые вскоре нашли свое определение в эстетических принципах социалистического реализма.





VI

Уже в годы восстановительного периода идея тематической картины проникает во многие художественные группировки того времени. Она завоевывает одно течение живописи за другим. Широкое распространение этой идеи было непосредственно связано с успехами начинаний АХРР, и это хорошо осознавалось тогда и художниками и критиками. «Борьба за картину,— читаем мы в одном из журнальных обзоров,—вплоть до организации тематических выставок „на заказ" тому или иному общественно-важному событию и т. п. моменты, которые вызывали особенно яростные нападки на АХРР... сейчас превратились в общие места, признанные всеми художественными группами»[1]. Но если борьба за картину, которую неутомимо вела АХРР, была тараном, пробивавшим одну за другой бреши в эстетических принципах и практике многих художников, стоявших в стороне от ахровского движения, то главной определяющей силой, вызывавшей эти сдвиги в художественном сознании, была сама жизнь.

В победе идеи тематической живописи сказалось могучее воздействие самой советской действительности на современное искусство. Если передовое художественное сознание восприняло эту идею в самом начале революционной эпохи, то более отсталым слоям нашего искусства, дольше подверженным влиянию дореволюционного антинародного формализма и эстетским тенденциям противопоставления искусства действительности, понадобились годы решительного укрепления народного советского строя, чтобы признать принцип советской тематики в искусстве. Однако признание тематической картины не означало еще

---

[1] Ф. Рогинская. Художественная жизнь Москвы. «Новый мир», 1928, кн. 4, стр. 217.

решения трудных, жгучих для того времени творческих проблем живописи. Наряду с тем пониманием советской тематики, которое утвердилось на выставках АХРР, намечаются иные, весьма далекие от реализма формалистические концепции тематической картины.

Выше было уже сказано, что усилия ахровского движения, направленные на укрепление ослабевшей традиции реалистической живописи, и вся его ориентация на использование наследия русского идейного демократического искусства, не встретили вначале ни понимания, ни одобрения у значительной части профессиональной художественной критики.

Даже в тех художественных кругах, где осознавалась неизбежность развития новой революционно-тематической картины, некоторые не могли примириться с тем, что ахровский реализм был связан узами преемственности не с непосредственно предшествовавшим ему периодом господства модернистических течений в искусстве, а с наследием передвижников. Для них отрицательное отношение АХРР к формалистическому искусству предреволюционного периода и положительное отношение к идейному реализму XIX века знаменовало собой «трагический» разрыв.

Так, например, по мнению Тугендхольда, это был прыжок — но не в будущее, а в прошлое. «По пути ли молодым художникам с передвижниками? — вопрошает в одной из своих рецензий этот критик.— Можно приветствовать то, что наша молодежь вновь стремится к искусству содержательному, но преемственность с передвижничеством, как с идейным искусством, отнюдь не должна быть гирей». Ориентирующихся на реалистическую традицию художников упрекали в эклектике, в обреченных попытках влить новое вино революционного содержания в старые мехи якобы отжившей формы.

Отрицая путь возрождения реалистической картины, выбранный Ассоциацией, эта часть художников и критиков пыталась сформулировать свою эстетическую программу развития тематической живописи. Эти попытки получили отражение как в декларациях различных художественных группировок, так и в рецензиях и обзорах ряда критиков. К чему же сводились основные установки той «новой» программы тематической живописи, которая была противопоставлена программе АХРР?

Как ни разноречивы и порой сумбурны декларативные выступления художников-формалистов, нетрудно все же выявить почти во всех подобных выступлениях один основной тезис, который можно в общем сформулировать так: сначала форма, потом содержание. Художники из группы «4 искусства» открыто признают, что для них «сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму»[1]. Ленинградская группировка

---

[1] Каталог выставки ленинградских художественных группировок. Л., 1928.

6*

«Круг» обещает, что «к большим и сложным темам „Круг“ будет подходить, естественно, по мере накопления основных профессиональных и идеологических предпосылок построения картины»[1]. «Московские живописцы» подчеркивали в своем программном документе, что «Отсталые средства выражения (под этим имелось ввиду развитие живописи „в рамках узко национального искусства“) находятся в полном противоречии с пониманием сущности революционного процесса»[2].

Такого рода высказывания о задачах живописи были крайне характерны для большинства художественных группировок 20-х годов и почти неизменно встречаются во всех их декларациях, как бы они ни различались между собой. Во всем этом сквозит, порой весьма небрежно прикрытое, стремление спасти «основы» формалистической эстетики в условиях советской культуры. В прямой связи с этим находится то низкопоклонство перед западноевропейским упадочным буржуазным искусством, большую дань которому также отдают декларации группировок[3].

Таков был подлинный смысл основного тезиса формалистических течений живописи 20-х годов, на который уже в тот период прямо указывала партийная критика. «Преклонение перед „новым искусством“ Запада есть... преклонение перед искусством буржуазии эпохи упадка капиталистического периода»,— говорил Ем. Ярославский в своем выступлении в защиту АХРР[4].

В условиях все возраставшей потребности советского общества в тематической картине было предпринято множество попыток применения формалистического «credo» к требованиям тематической живописи. Поскольку к тому времени, когда в формалистическом лагере нашей живописи намечается поворот в сторону советской тематики, последняя была уже широко представлена в творчестве художников АХРР, формалистам надо было предпринять критику идейно-художественных принципов ахровских картин и попытаться наметить свою «позитивную» программу тематической картины. Здесь в роли рупора художников-формалистов выступил ряд критиков во главе с Тугендхольдом.

Основной тезис разработанной на этой основе программы гласил, что современное содержание требует и новой современной формы. Сам по себе этот тезис, не содержавший как будто ничего порочного, был, однако, наполнен в ходе борьбы течений в искусстве тех лет специфическим смыслом, направленным прежде всего против АХРР и наследия передвижников. Под современной формой здесь понималась форма упадочного искусства эпохи империализма.

---

[1] Каталог II выставки картин и скульптуры общества «Круг». Л., 1928.

[2] Каталог выставки «Московские живописцы». М., 1925.

[3] Пожалуй, наиболее откровенным образчиком такого низкопоклонства было декларативное заявление художников-формалистов группы «4 искусства»: «Самой для себя ценной считаем французскую школу»... Каталог выставки ленинградских художественных группировок. Л., 1928.

[4] «Революция и культура», 1928, № 3.

По мнению Тугендхольда, великой бедой ахровской живописи было то, что она развивалась в стороне от линии развития «новейшего» искусства. Он пытался, таким образом, уверить художников, что это упадочное искусство могло оплодотворить советскую живопись новыми формальными достижениями, и что антинародное искусство беспредметников, супрематистов и кубистов, утверждало будто бы какие-то ценности, могущие стать предпосылками искусства современности.

К этому, в сущности, сводился основной тезис выдвинутой Тугендхольдом программы, на котором сходились самые различные течения формалистического искусства, которым многие из них сознательно руководствовались и за который некоторые художники долго еще продолжали цепляться, когда сама жизнь и развитие советского искусства опрокинули эту программу и развеяли в прах все ее положения. Выдвинутая под знаком новизны, она на самом деле ничего нового не содержала.

Она отвергала ахровский путь возрождения и развития реалистических традиций в живописи. Она отрицала эти традиции и шельмовала как натурализм ахровскую живопись, а за одно и великое искусство передвижников. Подобно Бенуа, Дягилеву, Врангелю провозвестники «нового» пути создания содержательной картины в лице Тугендхольда пытались осквернить реализм русских художников, их приверженность к художественной правде, их установку на идейное отражение действительности в искусстве. Под видом борьбы с натурализмом они не только боролись с АХРР, они боролись с реализмом и пытались ориентировать советскую живопись на отвергнутое народом, архиреакционное и безнадежно разложившееся буржуазное искусство эпохи империализма. Сформулированная Тугендхольдом программа утверждала давно известные и давно разоблаченные как чуждые советской гуманистической культуре принципы формализма, завуалированные признанием сюжетности и «нового содержания».

Эта программа требовала приложения формальных «достижений», беспредметников к революционному содержанию, но все попытки, предпринятые в данном направлении художниками, неизменно приводили к ошибочным, неполноценным, ложным решениям. Так было с опытами Петрова-Водкина по созданию сюжетной картины путем применения пресловутой «сферической перспективы», так было с попытками широкого применения средств формалистической живописи к советской тематике у художников из группы «ОСТ». Тем же окончились и стремления Лентулова, Осмеркина и др. утвердить принципы сезаннизма в советской живописи.

Обреченность всех этих попыток создания советской тематической картины при помощи формалистических «систем» была предопределена тем обстоятельством, что вместе с будто бы чисто формальными средствами «новейшей» живописи в картину неминуемо привносился тяжелый груз содержания, ничего общего не имевшего с идеями и мироощущением передового советского

человека. Советская тематика приобретала в подобных картинах мрачный, пессимистический характер. Неизжитый индивидуализм художников-формалистов разрешался в их картинах настроениями одиночества и безысходности. Такого рода содержание формалистическая живопись оказалась способной выразить, между тем как она обнаруживала свое полное бессилие дать правдивую картину советской действительности. Последняя очень часто подавалась ими искаженной и почти всегда обедненной.

Некоторые художники ОСТ'овцы умудрились наполнить картины из жизни советских детей настроением уныния и одиночества (Д. П. Штеренберг — «Аниська», С. А. Лучишкин — «Шар улетел»). У других художников этой же группировки темы революции и гражданской войны были проникнуты экспрессионистской заумью и мистикой (А. Г. Лабас — «Октябрь», А. Г. Тышлер — «Махновщина»).

Реакционный характер подобных картин, их отчужденность от советского человека, его интересов и настроений самым наглядным образом раскрывали подлинный смысл формальных ухищрений этих художников.

В этом смысле характерны также картины К. С. Петрова-Водкина, который среди всех художников старшего поколения, связанных с формализмом, был больше других привержен к тематической картине. В его картинах, весьма сложно построенных и тщательно выполненных, антиахровская критика склонна была усматривать едва ли не сильнейшее подтверждение своих положений. Неудивительно поэтому, что картинам этого мастера уделялось много места и внимания в обзорах выставок. Однако в них обходили молчанием тот факт, что самый выбор тем и их трактовка в картинах Петрова-Водкина носят сугубо субъективный характер и несвободны к тому же от пережитков символизма. Тематика гражданской войны проникнута в его картинах «После боя» (1923 г.) и «Смерть комиссара» (1928 г.) настроением скорби и обреченности. Как ни стремится художник углубить психологическую выразительность изображаемых им лиц, он не достигает жизненной убедительности и типичности. Образы бойцов и комиссаров лишены в его картинах жизненного правдоподобия и построены на психологических домыслах. Подлинная героика гражданской войны не выявлена в этих картинах. В развертывании изобразительного повествования художник неизменно прибегает к нарочитой условности и формалистическим построениям («сферическое» пространство, обратная перспектива, условный колорит и проч.), что еще больше усугубляет неверное, антиисторическое толкование темы. И прав был ленинградский журнал «Жизнь искусства», когда писал в связи с выставкой X-летия РККА, что в картине Петрова-Водкина «Смерть комиссара», «написанной с такой искренностью, видно сочувствие, но нет главного — характера эпохи»[1].

Таким образом, картины Петрова-Водкина, в которых часть художественной критики пыталась усмотреть воплощение выдвинутой ею эстетической

[1] «Жизнь искусства» от 3 апреля 1928 г.

программы тематической живописи, оказываются, при анализе их содержания, бесконечно далекими от жизненной правды и глубокого понимания темы.

Что касается другой ветви формализма, связанной с деятельностью московских «сезаннистов», то и они оказались способными внести положительный вклад в советское искусство лишь в тех случаях, когда отходили от догмы сезаннизма, когда опирались на живую действительность. Надо, однако, сказать, что декларированный этими художниками переход на позиции реализма не был фактически совершен ими со всей последовательностью.

Повернув на путь реализма под воздействием революции, поняв гибельность беспредметничества, эти художники очень скоро, однако, успокоились на весьма ограниченном понимании реализма. Правда, перед многими художниками других модернистических направлений они имели то преимущество, что до известной степени опирались в своем творчестве на натуру. В их наиболее удачных произведениях зазвучало жизнеутверждающее начало. Последнее, впрочем, приобрело у них стихийный, «бездумный» характер. Их понимание реализма не простиралось в те годы дальше стремления ощутимо выразить материальность, силу и красоту плодов земных. На этом сосредоточивались все их творческие помыслы. Изображая людей, они переносили и на них это свое мировосприятие, вследствие чего духовный облик человека в их портретах и картинах (последние, впрочем, были у них в 20-х годах редкостью) оказывался скорее примитивным, нежели интеллектуально развитым. Внутренний мир человека, его характер, социальный анализ были им, по сути дела, недоступны.

Непримиримость модернистических живописных систем с методами действительно идейного, действительно реалистического искусства сказалась с наибольшей ясностью на всех попытках художников этого круга создать тематическую картину. Может быть, самый показательный пример представляет здесь творчество И. И. Машкова, сумевшего написать несколько превосходных натюрмортов, но оказавшегося бессильным перед сложной жизненной тематикой, перед задачей создания образа советского человека. Его картина «Партизаны» (1934 г.) явила такой образец опошления героической темы, что вызвала суровое осуждение в советской печати.

В большой мере причины творческих неудач этих художников в области тематической живописи были связаны с тем обстоятельством, что, даже отдаляясь от сезаннизма, начиная под влиянием советской действительности осознавать его пороки, они не сумели тогда подвергнуть его последовательной критике, не сумели дойти до решительного разрыва со всей этой насквозь формалистической и мертвой системой живописи.

Осознавали ли сами художники этого направления те непримиримые противоречия, в которые вступала их живописная система с требованиями, поставленными перед ними советской общественностью? Среди многочисленных высказываний художников данного круга непосредственный ответ на этот вопрос мы находим в автобиографии А. А. Осмеркина.

Вспоминая о своей работе над тематическими картинами 20-х годов, Осмеркин останавливается на той заботе о сохранении своей живописной системы, которой все они отдавали так много внимания перед лицом неумолимых требований советской тематики. «Перед художником стала проблема картины с ее огромным, содержанием нашей эпохи,— говорит он,— но при этом самым необходимым и важным было не выпадать из плана пластических живописных образов в план литературного повествования»[1]. Характерна эта боязнь так наз. «литературного повествования», под которым художники данного направления подразумевали развернутый сюжет и взаимодействие изображенных людей. Но без этого «литературного повествования» невозможно и раскрытие того «огромного содержания нашей эпохи», о котором сам же художник говорит, как о задаче тематической картины. Здесь возникал порочный круг, разорвать который можно было, лишь отрешившись от формалистических представлений о задачах живописи. Неудивительно, что, не видя для себя и своих единомышленников выхода из этого положения, Осмеркин вынужден признать, что «в преодолении такого сложного материала, как развернутая картина, проявилась беспомощность нашего поколения»[2].

Сам А. А. Осмеркин сделал было однажды попытку более решительно оторваться от сезаннистской живописной системы и подойти к теме со стороны требований идейного содержания. В картине «Коммунистическое пополнение» (1928 г.) художнику удалось до известной степени передать воодушевление рабочих, вступающих в партию в трудный для революции момент (картина изображала характерный эпизод, относящийся к 1919 году). В соответствии с требованиями содержания Осмеркин в этом произведении отходит от обычного самодовлеющего цветового построения сезаннистов. Казалось, что с этой картиной намечается выход автора на путь реализма. Однако позднее Осмеркин, как бы испугавшись своего шага, не пошел дальше по этому пути и снова свернул на проторенную дорогу сезаннизма, рассматривая эту свою лучшую картину как временную уступку реалистическому направлению, чем поставил себя вне рядов передовой советской живописи.

Пример Осмеркина наглядным образом показал, что решение творческих задач, связанных с созданием картины, требовало подхода со стороны темы и идейного содержания. Но этого-то как раз и хотела избегнуть формалистическая живопись, озабоченная больше всего сохранением своих формальных методов и приемов и неспособная поэтому взглянуть на жизненное назначение тематической картины глазами передового советского человека.

Даже такой крупный мастер-живописец, как П. П. Кончаловский, преодолевавший свое формалистическое прошлое своим особым путем, не создал в этот период таких тематических полотен, которые раскрывали бы явления советской эпохи в их подлинной сущности.

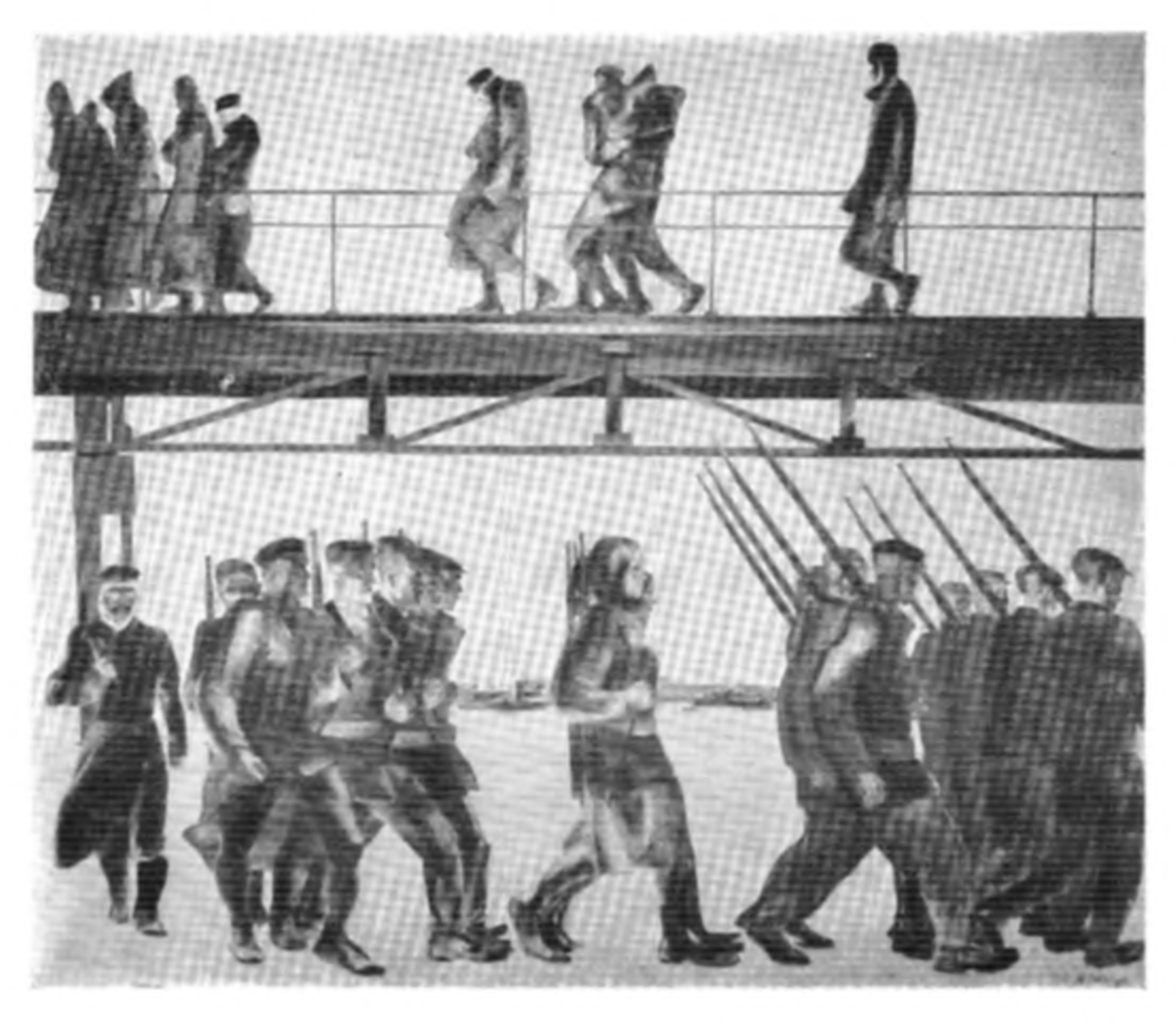
---

[1] А. Осмеркин. Автобиография. Рукопись.

[2] Там же.



П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ. ВОЗВРАЩЕНИЕ С ЯРМАРКИ, 1926.



А. А. ДЕЙНЕКА. ОБОРОНА ПЕТРОГРАДА, 1928.



П. П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ. ПУТЬ ИЗ ГОРОК, 1929.



Ф. А. МОДОРОВ. КОМСОМОЛЬСКАЯ БРИГАДА ШТУКАТУРЩИЦ, 1931.

Нет сомнения, что многие его произведения 20-х годов, в том числе несколько своеобразных портретов, своим оптимизмом и покоряющей силой жизнеутверждения отразили то радостное чувство жизни, которое свойственно советскому народу. Но каждый раз, когда Кончаловский пытался воплотить эти настроения в более сложных произведениях, в которых он неминуемо должен был раскрыть изображаемое явление, показать его природу, его жизненные связи и т. д., он оказывался во власти интуитивных представлений, приводивших его к неверным выводам. Характерны в этом отношении его картины «Возвращение с ярмарки» (1926 г.) и «Купание красной конницы» (1928 г.).

При всем очевидном здесь стремлении художника ответить на требования советской действительности, включиться своими произведениями в общий ход жизни, образы людей в этих картинах несут в себе очень мало современного. В них скорее проглядывает нечто старое, отжившее. Глядя на «Возвращение с ярмарки», представляющую собой жанровую картину из жизни новгородской деревни, невольно думаешь, что, изображая окружающую жизнь, художник выискивал в ней не характерные черты советского времени, а наоборот, те пережитки старых времен, которые бытуют еще, может быть, кое-где в нашей современности. Вот эти-то «стародавние» черты деревенского быта, облюбованные им в жизни приильменьских крестьян, и определяют в конечном счете содержание картины «Возвращение с ярмарки». Вместе с этим содержанием — им характеризуется целый ряд произведений Кончаловского новгородского цикла — в его живопись входит и своеобразная живописная манера. Она представляет ряд существенных отклонений от канонов сезаннизма, в ней почти ничего не осталось от рационалистических построений последнего, но то новое, что в ней появилось, теснейшим образом связано с общим характером содержания, которое отныне становится господствующим в творчестве этого мастера. Живопись Кончаловского характеризуется теперь своего рода стихийной живописностью. Композиционное начало в ней ослабевает, и его картины приобретают черты незавершенности и нарочитой этюдности. Об этом пишет и биограф Кончаловского, придавая, однако, этой этюдности необоснованно положительную оценку: «Композиция дана им так, что она кажется каким-то куском еще более грандиозного замысла, что она свободно развертывается перед взором зрителя и влево и вправо»[1]. Такова та «современная» форма картин Кончаловского, которую так высоко оценивала часть художественной критики. Что касается «современного содержания» подобных картин, то в свете собственных признаний художника достаточно выпукло выступает его подлинный смысл. Так обстояло дело с «современной» формой и «современным» содержанием в картинах Кончаловского 20-х годов.

И надо сказать, что этот смысл картин Кончаловского, пробивающийся вопреки «чисто» живописной концепции автора, был тогда же понят и раскрыт

---

[1] П. П. Кончаловский. Текст В. А. Никольского. Всекохудожник. М., 1936, стр. 100.

советской критикой. В своей рецензии на выставку X-летия РККА А. В. Луначарский, отдавая должное самому факту выступления этого художника на данной выставке, указывает, однако, на серьезные противоречия его произведений. «Если не сделать надписи «Красноармейцы купают коней»,— пишет Луначарский,— то можно, разумеется, написать и просто «Люди и кони». Сама по себе такая абстрактность, может быть, и не плоха, но она отразилась несколько на всем настроении картины. В ней есть какое-то равнодушие автора к изображенным прекрасным животным (потому, что люди тоже взяты, как прекрасные животные), а именно равнодушие, присущее элементарным проявлениям природы, в разрезе каковых взят весь сюжет. Картина кажется холодной, она кажется напоминанием о вечных законах самодовлеющего бытия в его, так сказать, аполитичных и даже неразумных глубинах»[1].

Картина, как важнейшая область советской живописи, становилась каждый раз самой серьезной проверкой общественной значимости тех или иных эстетических воззрений художников. Подлинная сущность той эстетической программы формализма, о которой говорилось выше, все более и более разоблачалась по мере того, как ее пытались применять к тематической картине. Различные, сформировавшиеся на основе этой программы концепции картины приходили в неминуемые столкновения с жизненными интересами советского зрителя и становились тормозами на пути прогрессивного развития советской живописи. Борьба с ними, являясь частью общей борьбы партии и передовых художников с формализмом, была жизненно необходимой. Эта борьба помогала развитию идейного и художественного сознания советских художников. Понимание ими подлинных задач советской картины углублялось, очищаясь от пережитков предреволюционного буржуазного художественного мышления.

В оценке выставки X-летия РККА, на которой чуждые реализму концепции картины были представлены капитальными произведениями их сторонников, наметились резкие расхождения. В то время как критика, враждебная реализму, превозносила картины К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара», П. Кончаловского «Купание красной конницы», П. Кузнецова «Ферганские партизаны», критика, поддерживавшая реалистическое направление, и сами художники-реалисты раскрывали их подлинный смысл.

Характерна в этом отношении полемика, разгоревшаяся как раз по поводу некоторых из этих картин между одним из сторонников вульгарной социологии и формализма А. Курелла и молодым тогда ахровцем Ф. Богородским. В статье, озаглавленной «Идем ли мы к пролетарскому искусству», Курелла утверждает, что на выставке X-летия РККА «пролетарский, диалектический подход к искусству отсутствует. Только в двух картинах есть зачатки такого подхода: в „Комиссаре“ Петрова-Водкина и в „Обороне Петрограда“ Дейнека»[2].

---

[1] А. В. Луначарский. Выставка в честь Красной Армии. «Известия» от 24 марта 1928 г.

[2] «Рабочая Москва» от 22 марта 1928 г.

Отвечая этому критику на диспуте в Коммунистической Академии, Ф. Богородский остро и верно отметил относительно Петрова-Водкина, «что он является... художником, воспринимающим нашу революцию в порядке романтической абстракции... его революция — это „революция в белых перчатках", в его произведениях мы находим ярко выраженный мистицизм. И вот т. Курелла относительно этого художника написал, что он является представителем пролетарского искусства...»[1]. Столкновение противоположных мнений и оценок по поводу одной и той же картины, развернувшееся в этой полемике, не только проливает свет на борьбу передовых и реакционных тенденций в искусстве, оно составляет для нас интерес, как свидетельство того, что господствующий в настоящее время критический взгляд на картины Петрова-Водкина был уже тогда освоен некоторыми деятелями искусства и что восторженная оценка этого произведения частью критики является для нас фактом, способствующим распознанию ее подлинной позиции в той борьбе, которая шла все эти годы вокруг советской тематической картины.

Как ни старалась эстетствующая критика превознести подобные произведения, все дальнейшее развитие советской тематической живописи пошло по пути изживания тех тенденций, которые обозначились в этих картинах, пошло по пути борьбы с ложными теориями и методами живописи.

Из всех произведений тематической живописи, вышедших не из ахровского направления, только на одной картине сходились отчасти положительные суждения как критиков, так и художников. Это была работа молодого А. А. Дейнека «Оборона Петрограда», которой он был представлен на выставке X-летия РККА. Как известно, картины этого мастера органически вплетались в течение ряда лет в модернистскую, формалистическую систему живописи ОСТ'а («Текстильщицы» и др.). Но, учитывая все то, что связывало его с формализмом, следует также иметь в виду его деятельное участие в журнальной графике, политической сатире и плакате, оказавших положительное влияние на его идейно-художественное сознание. «Оборона Петрограда» как раз и свидетельствовала о том, что художник оказался в силах создать произведение советской идейно-политической направленности. Именно это достоинство выгодно выделяло картину Дейнека среди других, не ахровских работ на выставке.

Своеобразие картины Дейнека состояло также и в том, что она несла в себе действенный и ясно выраженный сюжет.

Однако сюжет и действие, развернутые в этой картине, по своей природе существенно отличались от сюжета и действия картин реалистического лагеря. В последних, как известно, сюжет выявляется главным образом путем психологической характеристики действующих лиц, путем раскрытия их взаимоотношений и взаимодействия. В «Обороне Петрограда» сюжет зарождается в сопоставлении двух эпизодов — выступления петроградских рабочих на фронт

[1] Искусство в СССР и задачи художников. М., 1928, стр. 88.

и возвращения раненых с фронта. Именно сопоставлению этих двух моментов изобразительного рассказа, а не характеристике действующих лиц была отведена в картине главная формирующая содержание роль. Естественно поэтому, что картине Дейнека в очень большой мере был свойственен схематизм образа, сказавшийся не только в бедности ее колористического языка, сведенного к графической условности черного и белого, на что обычно указывает критика, но прежде всего в облике изображенных людей. Сюжет и действие развертывались здесь в столь условном пространстве, что даже мостик, которому отведена большая роль в картине, напоминает скорее театральные конструкции тех лет, чем реальное сооружение. Условный белый цвет земли вызывал у зрителя естественное представление о снеге, о зиме, между тем как изображенная на картине ситуация (выступление вооруженных рабочих на фронт и возвращение раненых пешком в город, виднеющийся на горизонте) могла реально сложиться либо во время майского наступления Юденича в 1919 г., либо осенью того же года, когда белые были окончательно разгромлены героическими защитниками Петрограда. Сами образы героических защитников Петрограда также не были здесь конкретизированы, как не был разработан и пейзаж в картине. Их облик суммарен и почти лишен индивидуального характера, он не требует длительного разглядывания, изучения. «Картина не исторична», писала «Учительская газета» о работе Дейнека, выражая, таким образом, весьма точно основной ее порок[1].

Выступление в 1928 г. значительного числа художников, в той или иной степени близких формализму, с тематическими картинами при всех их неудачах и ошибках, нельзя не считать показателем большого перелома, происшедшего в этом лагере советского искусства. Результаты воспитательной работы партии в среде художников сказались здесь в почти всеобщем стремлении отойти от позиций аполитичности и эстетизма. Фронт искусства, активно отражающего советскую действительность, расширился. Но это же обстоятельство усложнило общую картину борьбы направлений в советском искусстве. Поворот многих художников-формалистов к советской тематике сопровождался, как мы видели, вторжением формализма в область тематической картины. Если в начале своего развития советская реалистическая живопись боролась против формализма, чуждого жизненной теме и идейному содержанию, то отныне ее защитникам надо было отстаивать чистоту и последовательность реалистического метода и бороться против искажения и обеднения образов советской действительности и советского человека в картинах формалистов.

[1] «Учительская газета» от 23 марта 1928 г.





VIII

В литературе о советском изобразительном искусстве годы 1-й пятилетки представляют собой один из наименее изученных периодов его истории. Авторы обзоров советского искусства останавливаются на нем обычно лишь для того, чтобы упомянуть об извращениях, имевших место в области руководства художественной жизнью в связи с антипартийной вредительской деятельностью группы организаторов РАПХ. Само же искусство этого времени, произведения, созданные в эти годы художниками, творческие проблемы, выдвинутые перед искусством реконструктивным периодом,— обходятся молчанием[1]. Создается впечатление, что авторы ретроспективных обзоров советского искусства избегают этого периода, как якобы средоточия всякого рода «уклонов» и заблуждений. Современному читателю, который захотел бы узнать, что же представляло собой советское искусство в столь важные для истории построения социализма годы, не остается ничего больше, как обратиться к критической литературе этого времени, со всеми ее РАПХ'овскими извращениями и получить, следовательно, превратное понятие об интересующем его предмете. Советская критика в последующие годы не подвергла должному пересмотру искусство реконструктивного периода, вследствие чего в современной истории советского искусства (поскольку она выявляется в обзорных

[1] В обзорных статьях К. Ситника («Искусство» 1947 г. № 5 и 1948 г. № 1) и А. Замошкина («Искусство» 1947 г. № 6) после рассмотрения картин юбилейных выставок 1927—1928 гг. оба автора сразу же переходят к произведениям выставок 1933 г. Крайне мало уделяет этому периоду внимания и автор книги «Советская живопись» Б. М. Никифоров (М., 1948 г.), не поднявший ни одного из тех творческих вопросов, которые так волновали в этот момент советских художников.

и монографических статьях) оно остается как бы белым пятном. Большие художественные достижения последующего времени рассматриваются вне связи с годами 1-й пятилетки, оторванно от них и в силу этого не вполне исторично.

В действительности же данный период был важным этапом в подготовке идейно-художественного подъема 30-х годов. За четыре года первой сталинской пятилетки советское искусство проделало большой путь. Стремительное и полное острейших противоречий художественное развитие этих лет ознаменовалось преодолением многих и многих пережитков старого в сознании, в творческих навыках и подходах к искусству у значительной части наших художников, осознавших в ходе великих преобразований, как никогда прежде, высокие идейные задачи социалистического искусства. Этот путь не мог быть легким, не мог протекать гладко, без блужданий, без ошибок, без борьбы, но он привел наших художников к изживанию групповой замкнутости, к более тесной связи с большевистской партией, с рабочим классом, с колхозным крестьянством. И не случайно конец этого этапа (1932 г.) партия отметила исторической вехой апрельского постановления Центрального Комитета.

Переход к новой реконструктивной фазе развития советской страны внес в художественную жизнь ряд новых тенденций, обусловивших ускорение процесса идейного воспитания художника. Обострение классовой борьбы в стране в связи с развернутым наступлением на капиталистические элементы и грандиозный размах социалистического строительства вызвали глубочайшие сдвиги в искусстве, во всей деятельности художественной интеллигенции.

Снова, как в годы гражданской войны, получает большое развитие политический плакат. Но в отличие от тех начальных лет наряду с плакатом агитационно-пропагандистские функции принимают на себя все другие виды и формы изобразительного искусства, в том числе и живопись.

Тема современности приобретает в связи с этим не только огромное значение в искусстве, но и иные, социально более заостренные очертания. Если прежде наша ранняя реалистическая живопись редко выходила за пределы спокойно описательного отражения нового быта и столь же описательного воссоздания историко-революционной тематики, то теперь от нее требуют более действенного отражения происходящей в стране классовой борьбы, более активного отражения героического труда народа, преобразующего страну, отражения организующей и направляющей роли партии в этой борьбе и в труде. От живописи теперь ждут, что и она своими произведениями будет деятельно участвовать в борьбе советского народа за социализм.

Именно этот момент избрали формалисты для новой решительной атаки на реалистическую живопись. С началом реконструктивного периода борьба против станковой картины обостряется до крайности. Образовавшееся в 1928 г. новое художественное объединение «Октябрь», которое вобрало в себя остатки различных формалистических групп и течений из всех областей искусства,

провозгласило примат «индустриальных форм» искусства и выступило против «реализма эпигонов», т. е. против реалистической живописи. Не следует забывать, что эта атака на молодое реалистическое искусство была предпринята в момент, когда последнее добилось уже серьезных успехов. Отрицая прогрессивное значение картины, сторонники «Октября» пытались примениться к лозунгу индустриализации, получившему в те годы всенародное признание. Здесь основным доводом стало то, что станковая живопись — искусство-де кустарное по своей технической основе, а потому ее, как решительно заявляли идеологи этого направления, не следует переносить в социалистическое общество.

Характерно, однако, что программа «Октября» не смогла увлечь значительные силы изобразительного искусства, ибо к этому времени реалистическая живопись сумела уже на деле доказать свое право на существование в социалистическом обществе. В платформе «Октября» были распознаны черты, идущие от Пролеткульта и формализма времен гражданской войны. Была разоблачена также и характерная для этой группировки спекуляция на лозунге индустриализации страны. «Самый лозунг индустриализации искусства не является ли просто модным словом? Не есть ли это механический перенос лозунга индустриализации страны в область искусства — фетишизация техницизма?» Так открыто и ясно поставили тогда вопрос передовые художники. «Ведь характерно,— указывалось ими,— что когда говорят о беспомощности живописных средств в условиях нашей действительности, то обычно аргументируют от машины, от невозможности с помощью этих средств изобразить машину в ее движении... Но надо заметить, что товарищи, оперирующие этими аргументами, представляют будущую жизнь только в облике машины. Почему не говорят они о портрете, о жанре и т. д.?»[1]. Так бездушному техницизму формалистов было противопоставлено искусство жизненное и передовое, в центре интересов которого стоит не машина, а человек — «портрет, жанр», как выразился этот художник. Здесь ставится, таким образом, вопрос о новом содержании, как самой актуальной цели молодой советской живописи. Опираясь на связь с народом, с массовым зрителем, с партией, последняя сумела уже тогда и делом и словом дать решительный отпор людям, тянувшим наше искусство на путь буржуазного техницизма и формализма.

В годы 1-й пятилетки советская живопись вступает в новый этап своего поступательного развития. Период собирания сил, первый этап возрождения реалистической картины пройден. Теперь перед живописью встают новые, более трудные и более высокие общественные задачи.

Перед лицом этих обстоятельств с особой ясностью и остротой обнаружилось отставание искусства от жизни. Стало очевидным, что достигнутых живописью за прошедшее десятилетие результатов все еще недостаточно для решения

---

[1] Из выступления С. А. Чуйкова на одной из дискуссий в Комакадемии в 1931 г.

новых задач. 20 декабря 1928 г. АППО ЦК ВКП(б) был заслушан доклад фракции ВКП(б) АХР. Резолюция, принятая по этому докладу, дает положительную оценку прошлой деятельности Ассоциации и, вместе с тем, критикует ее за отставание от требований, которые выдвинул перед искусством реконструктивный период. Резолюция обращала особое внимание художников на новую тематику, связанную с индустриализацией страны и реконструкцией сельского хозяйства.

Исключительно важную роль в развитии живописи на этом этапе сыграла широко примененная практика творческих командировок художников на места великого строительства, в колхозы, на заводы и т. д. Туда, где решалась судьба реконструктивных усилий всего народа, художник приезжал не как зритель, а как работник и участник общего дела. Он не только зарисовывал и писал с натуры. Плакатом, сатирой, агиткой он содействовал борьбе за осуществление партийных, сталинских предначертаний. Естественно вошла в жизнь практика творческих отчетов художников на местах их командировок. Уезжая с завода, из колхоза, со строительства, художник устраивал выставку своих работ. Ее зрителями были рабочие, строители, крестьяне-колхозники, которые в выставленных произведениях узнавали себя и свое дело. Ничто так не сближало художника с народом, как эти творческие поездки. И ничто не могло бы с такой наглядностью научить его пониманию политических вопросов дня, как это внедрение его в самую гущу новой жизни, в горниле которой переплавлялось и обновлялось его художественное сознание. «Постепенно менялось отношение к задачам работы на производстве и к самой картине,— вспоминает об этой полосе в истории нашей живописи художница С. В. Рянгина.— Работать на производстве — значило участвовать активно в его жизни: доклады, выставки в цехах, участие в кампаниях. Первую свою выставку в цеху на Балтзаводе в 1930 г. я вспоминаю, как яркий момент, когда я впервые почувствовала огромное влияние рабочего зрителя на искусство и его задачи»[1]. То, что рассказано в этом отрывке, пережил в те годы едва ли не каждый советский художник.

Этот период вошел в жизнь советских художников, как полоса глубоких перемен в самом существе всей их деятельности.

В ходе развития живописи эти перемены сказались прежде всего в том, что снова большое значение приобретает этюд, этюд с натуры. Большое распространение этюда в момент, когда советская живопись познала уже все значение картины, было вполне закономерным явлением. Говоря об этюде, как о преобладающей форме живописи этого четырехлетия, следует иметь в виду, что теперь это не был этюд в прежнем смысле. Он не был конечной целью творческих усилий художника. Но он не был также и подготовительной работой к ранее задуманной картине. Этюд в живописи 1929—1932 гг. был прежде

[1] С. Рянгина. Автобиография. Рукопись.



Г. Г. РЯЖСКИЙ. КОЛХОЗНИЦА-БРИГАДИР. 1932.



Т. Г. ГАПОНЕНКО. НА ОБЕД К МАТЕРЯМ. 1935.

всего формой накопления первичного материала, новых жизненных впечатлений, методом творческого освоения новых жизненных явлений. В массе своей тысячи написанных в эти годы этюдов представляли собой совсем еще сырые и весьма мало законченные вещи, ибо чаще всего исполнялись в спешке, порою в крайне необычных условиях.

Условия строительства предъявляли художнику особые требования. Здесь были мало пригодны старые навыки, подходы к натуре. Надо было работать иначе, быстрее, в темпе ударной стройки. «Строительство — это не застывший позирующий натурщик, которого можно долго рисовать с одной точки, это — беспрерывное движение, это — кинолента, которая каждый день, каждый час изменяет очертания». Так характеризует особенности работы художника в условиях новостройки Ф. К. Лехт[1], один из активных участников творческих командировок того времени. И, действительно, возможности кропотливого изучения натуры крайне сузились. Надо было успевать за общим темпом жизни страны, задерживаясь, и то лишь на мгновение, на самом главном, фиксировать самое существенное и переходить к следующему объекту. Несколько десятков подобных работ, привезенных из командировки, приобретали в какой-то мере характер серии. Вся в целом такая серия порой становилась чем-то вроде беглой живописной летописи социалистического строительства. Но эта серийность, эта связь отдельных этюдов между собой чаще всего была лишена внутренней закономерности, обдуманности и плана. Попытки непосредственного обобщения этого сырого материала в законченной картине встречали большие творческие трудности. Поскольку этюды улавливали лишь отдельные моменты жизни строящегося, меняющегося, растущего индустриального организма, перед художником вставал вопрос: как же собрать эти разрозненные звенья в будущей картине, чтобы не растерять того чувства движения и развития, которое так важно было воплотить в образе?

«Как выразить в живописи динамику жизни»?[2] — этот вопрос, поставленный со всей остротой в печати, становится одной из кардинальнейших творческих проблем рассматриваемого периода. Эта проблема зародилась не в обстановке замкнутого мира узкохудожественных интересов. Она была продиктована самой жизнью. Она была рождена в широком общении художника со строителями социализма.

То был неповторимый исторический момент, когда глубочайшие перемены в жизненном укладе советских людей происходили так быстро, что вчерашний, сегодняшний и завтрашний день как бы охватывались единым взглядом. Лицо страны преображалось на глазах. Вчерашняя пустыня, прорезанная железными дорогами, превращалась в индустриальный район. Реки, перехваченные

---

[1] Ф. Лехт. Автобиография. Рукопись.

[2] Под такой «шапкой» публикует журнал «Бригада художников» в № 5—6 за 1931 г. отчет об обсуждении вопросов, связанных с работой художников в условиях напряженного социалистического строительства.

плотинами, разливались «морями». Маленькие деревушки стремительно разрастались в большие города. Вместо нищенского рубища чересполосных полей-лоскутков страна покрывалась богатыми одеждами колхозных хлебных массивов. Созидая все это, менялся и сам советский человек.

Надо ли удивляться тому, что творческое воображение художника, потрясенное невиданным развитием родины, жаждало создать образы, выражающие это развитие? Оно ищет путей отражения эпохи в ее движении, в ее порыве к будущему. Оно стремилось воплотить в едином образе движущуюся, меняющуюся, развивающуюся жизнь.

В этих условиях вопросы тематической живописи приобретают новую остроту. Хотя этюд, как уже говорилось выше, и преобладал на выставках реконструктивного периода, работа над картиной не прекращалась. Но самый характер картины, возрожденной в предыдущие годы, с ее традиционными подходами к теме, подвергается пересмотру. Казалось, будто новой тематике становится тесно в формах старой картины и она ищет новых способов выражения, новых путей утверждения себя в живописи. Искусство создания тематической картины переживает своеобразную стадию брожения, вызванного всеобщим стремлением вместить в нее сложное и невиданно богатое содержание преображающейся жизни. Прежде всего претерпевают изменение старые методы изобразительного повествования. Перед лицом новых задач, выдвинутых реконструктивным периодом, и тех немалых затруднений, которые живопись испытывала в их разрешении, многие художники ищут выхода в разнообразных попытках пересмотра традиционных методов построения картины. Характерно в этой связи, что цитированный здесь С. А. Чуйков на той самой дискуссии (1931 г.), где он так горячо защищал станковую живопись, счел нужным согласиться с выдвинутым на дискуссии утверждением, что живопись должна стремиться к развертыванию образа, к «диалектическому» движению темы, к развитию образа за рамки картины. Развитие образа и темы через серийность способно, по его мнению, дать живописи метод решения ее новых задач. Вывод этот не был в тот момент неожиданным. Сам Чуйков указал на то, что зачатки этой серийности уже намечаются в работах художников.

Самый характер работы художника на новостройке, его побуждение отразить виденное им в становлении подводили его к идее создания вместо одной замкнутой в себе картины целого ряда картин, целой цепи образов, объединенных единством повествования. Здесь каждая отдельная картина выражала бы лишь какую-то одну сторону общего явления[1]. Начало этой тенденции было

---

[1] Широкое развитие жанра графических серий, наблюдаемое в эти годы, несомненно восходит к тем же истокам. Для графики оно было, конечно, более органично и было подхвачено дальнейшим движением советского графического искусства. С сериями рисунков и гравюр на темы социалистического строительства выступали тогда И. Н. Павлов, Б. А. Зенкевич, В. В. Хвостенко, Н. Ф. Денисовский и др., на исторические темы — П. П. Соколов-Скаля.

заложено в многочисленных персональных и бригадных выставках этюдного материала. Очень скоро в цепь этюдов, изображавших отдельные аспекты индустриального ландшафта и портреты строителей, стали включаться как бы отдельными укрупненными звеньями сюжетные картины. Такой характер носила выставка работ Ф. К. Лехта, целиком посвященная строительству Березниковского химического комбината (1931 г.), выставка бригады художников, работавших на Коломенском заводе (1931 г.) (в ее состав входили Е. А. Кацман, А. В. Моравов, И. Н. Павлов и др.), отчетная выставка группы художников во главе с С. В. Герасимовым (1932 г.), большая групповая выставка «Гиганты Урала» (в ней приняли участие Е. А. Львов, Ф. А. Модоров, В. В. Крайнев и др.) и целый ряд персональных, групповых и обзорных выставок 1930—1932 годов.

Подобная серийность, однако, таила в себе серьезные опасности для молодой живописи. Под прикрытием этого метода некоторые художники не давали порой себе труда поработать над отбором и идейным обобщением материала, который включался в ту или иную картину. Иные художники, в надежде на обобщающее впечатление всей серии, допускали незаконченность и даже небрежность в исполнении каждой отдельной вещи. О небрежности исполнения и незавершенности образов, о том, как мало некоторые художники работают над тем, чтобы «связать между собой в художественном образе отдельные звенья накопленных впечатлений»[1], говорилось тогда немало. Далеко не все разделяли те надежды, которые часть художников возлагала на серийное развертывание темы.

Сама по себе идея развернутого в виде целой серии картин изобразительного повествования, конечно, не нова в истории искусства. В рассматриваемый момент она была вновь вызвана к жизни, ибо наша живопись в то время не способна была еще в отдельно взятой картине дать развитие сюжета и многогранное его воплощение. Здесь по сути дела суммарное впечатление, производимое серией картин, из которых каждая давала мало развитый, а порой весьма схематичный образ, призвано было заменить одну, широко обобщающую и глубоко раскрывающую жизненные явления картину. Это осознавалось уже и в пору наибольшего увлечения серийностью, как показывает цитированная выше статья в каталоге выставки «Гиганты Урала». Автор ее считал, что если бы художники остановились на подобном показе советской действительности и их сырые «серийные» картины и этюды «мы должны были считать за результат конечного достижения художественного труда, значительно бы снизилось значение таких культпоходов» (здесь культпоходами названы поездки художников на новостройки)[2].

---

[1] Каталог выставки «Гиганты Урала». Вступительная статья «Первый культпоход бригады художников на Урал-Кузбасс». М., 1931, стр. 11—12. Статья подписана «Щ» (П. М. Щекотов).— *Р. К.*

[2] Там же, стр. 12.

7*

Из тематики социалистического строительства эта тенденция перекочевала и в другие жанры живописи. Зарождается своеобразный тип обобщенной историко-революционной серии картин, представляющей собой сцепление отдельных характерных для данного времени и для данной исторической обстановки сюжетов, дающих в целом образное представление о развитии событий во времени. Наиболее известной работой этого рода была серия картин Кукрыниксов — «Гражданская война» (1931—1932 гг.)[1].

В общем процессе становления советской тематической картины все это было переходным явлением. Хотя отдельные отголоски его сказываются в дальнейшем развитии советской живописи, в целом оно стало лишь ступенью к подлинной картине.

Тенденцией серийности не исчерпывался, однако, тот «процесс брожения», о котором говорилось выше. Ведутся также усиленные поиски в собственно композиционной области. Экспериментирование в данном направлении приводит некоторых художников к попыткам отказаться от единства времени и пространства в построении сюжета картины. Вот как об этом рассказывает Г. М. Шегаль в своей автобиографии:... «возникла задача — дать явление в процессе, в последовательном раскрытии положений. Это был тот путь, на котором почти не было образцов в наследии прошлого, особенно станкового. Это ломало картину в ее перспективной ограниченности, это требовало отрешения от фрагментарности и этюдизма, которые характерны для современного искусства... Задача развернутого показа... была поставлена не только во всестороннем показе индустриального процесса, но и в многогранности человеческих отношений»[2]. Сам Шегаль отдал дань этим увлечениям своей картиной «Рождение трактора» (1930 г.), где, сохраняя верность натуре в деталях, он прибегает к условности в размещении их в пространстве, так как стремится здесь развернуть перед зрителем весь процесс создания трактора от литья отдельных его частей до сборки машины на конвейере и выезда ее из цеха.

Немало художников посвятили в те годы свои усилия решению подобного рода композиционных задач. Среди них, пожалуй, больше всех увлекся этим П. П. Соколов-Скаля, давший несколько вариантов таких условных композиций. В 1930 г. Скаля пишет картину «Ее путь», показывающую конфликт между крестьянской девушкой и ее родителями, сопротивляющимися ее уходу в трактористки. Картина изображает дом и двор как бы в разрезе, развертывая таким образом, слева направо ряд последовательных частей этой повести. Картиной «Фабрика людей» (1931 г.) Скаля идет в этом направлении еще дальше. Здесь действие развернуто на лесах строительства, где один и тот же молодой строитель изображается неоднократно в различных местах стройки в постепен-

---

[1] Эта серия не была доведена до конца Были исполнены и показаны на первой выставке Кукрыниксов в 1932 г. следующие вещи: 1) «Национализация фабрики», 2) «Господа интервенты», 3) «Въезд белых», 4) «Похороны комиссара» и 5) «Митинг».

[2] Г. Шегаль. Автобиография. Рукопись.

ном своем изменении. Культурный рост этого человека происходит, таким образом, на глазах зрителя.

Черты искусственности композиционного построения, столь явственно продемонстрированные в этих картинах, были присущи и многим другим произведениям живописи рассматриваемого периода. Можно вспомнить в связи с этим такое произведение, как «Европа» Ф. С. Богородского (1930 г.). Наиболее поздним отголоском подобных исканий явилась картина С. В. Герасимова «Октябрь» (1932—33 гг.). Нарочитая условность композиционного раскрытия сюжета была неизбежно связана со схематизмом и упрощением образа человека. До самой крайней точки на данном пути доходит в 1932 г. А. А. Дейнека. Если в картинах художников, о которых говорилось выше, условность композиционного совмещения различных частей произведения скрадывается до известной степени единством зрительного впечатления, на достижение которого направлены все режиссерские ухищрения авторов, то в картине «Кто кого» (1932 г.) Дейнека компанует целый ряд эпизодов из истории Советского государства на одном холсте, не заботясь при этом о цельности повествования и зрительного впечатления. Отдельные эпизоды, имеющие каждый своих действующих лиц, свой фон и т. п., лишь сосуществуют, будучи связаны только логикой исторического чередования.

Нет нужды теперь доказывать всю условность и неорганичность этих попыток решения новых и трудных тематических задач путем подобных композиционных приемов. Нельзя, однако, не задуматься над тем, как могло случиться, что на сомнительный путь столь чуждых для реалистической живописи композиционных экспериментов встали художники самых различных направлений. Прежде всего здесь сказалась недостаточная идейно-художественная зрелость, отсутствие должного навыка и опыта в глубоком продумывании и обобщении жизненных впечатлений. Нередко давала себя также знать и поспешность в выборе художественного решения темы. Подгоняемый собственным желанием скорее откликнуться на злободневную тему, иной художник приступал к работе над картиной раньше, чем уяснял себе сущность ее содержания. Стремление придать картине действенность и остроту заставляло порой художника пренебречь органическими требованиями реалистического живописного повествования. Отчасти все это может быть отнесено на счет неизжитого влияния формализма, создававшего питательную среду для всякого рода искусственных композиционных построений, допускающих условные совмещения различных по месту и по времени элементов. Конечно, жизнь требовала от наших художников тогда, как и теперь, не механического сцепления различных фактов действительности, а глубоко идейного, правдивого их осмысления и художественного претворения. Однако этой важнейшей стороне творчества художников недостаточно внимания уделяла профессиональная художественная критика. Значительная доля вины за создавшееся тогда положение в искусстве несет руководство Российской

Ассоциации Пролетарских Художников (РАПХ). Рапховская критика не только не отстаивала правдивое отражение действительности в искусстве, но предала забвению самое понятие реализма. Игнорируя жизненные интересы советского искусства, она всеми силами стремилась направить его по ложному пути. Выдвигая путанные, вульгаризирующие марксизм лозунги, рапховская критика сбивала с толку художников, честно стремившихся к участию в социалистическом строительстве. Печальную роль на пути творческой перестройки художников сыграло выдвинутое рапховцами понятие «диалектической композиции», требовавшее от художника выдумывания различных нереальных ситуаций для иллюстрирования «теоретических» положений. Творческий метод художника стремились, таким образом, поставить на голову, уводя его от изучения жизни, от изучения характера и многогранного облика человека.

В то время как партия неустанно помогала художникам находить верный путь к реализму, рапховская критика взяла под защиту схематизм и боролась с воодушевлявшим лучших советских художников стремлением воплотить в искусстве жизненные индивидуальные образы советских людей.

Выразившаяся в этих установках линия рапховской критики была по существу антиреалистической и не могла не притти в столкновение со здоровыми силами советского искусства. Неслучайно руководство РАПХ подвергло настоящим гонениям целый ряд крупнейших мастеров-реалистов, в том числе И. И. Бродского, М. Б. Грекова, А. М. Герасимова и других художников, не поддававшихся воздействию рапховских «теорий».

Темы, которые советская действительность стала выдвигать перед искусством в эти годы, сами в себе несли действенные начала, способствовавшие развитию живописи. Ухватить и выразить столь стремительно меняющуюся жизнь, воплотить в зримом и убедительно-правдивом образе человека-строителя, человека-преобразователя, вчерашнего подневольного, гонимого и угнетенного рабочего, бедняка, ставшего хозяином и господином своей судьбы и своей страны... Не только понять, осмыслить для себя нашу великую современность с ее разительными контрастами старого и нового, скачками, с ее непобедимым порывом к будущему, но и найти средства все это выразить, сгустив, сконцентрировав в едином образе, в картине... Как все это было ново и трудно для художника! В борьбе с этими трудностями, в освоении этих трудных задач нового искусства, в преодолении ошибок и блужданий при их решении постепенно складывались новые черты советской живописи.

Наступает момент, когда художник должен оглянуться на пройденный им за эти годы путь. В огромной мере этому способствовало известное постановление ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной продукции (11. III 1931 г.). Оно заставило наших художников серьезно задуматься над своими экспериментами и исканиями и взглянуть на свои картины с точки зрения жизненных требований партии и интересов социалистического строительства.

Все более осознается необходимость строго продуманного отбора изображаемого и углубленных поисков обобщающего, типического образа новой, социалистической действительности. Все более осознается, что «искусство должно брать многозначительные моменты»[1] формирующейся новой жизни и отражать их не в виде рационалистических сопоставлений отдельных эпизодов, а в реальных полнокровных образах.

Стремление воплотить в живописи «многозначительные моменты» социалистического строительства одушевляло и ранее передовых советских художников. Но если раньше живописец пытался только «рассказать» о них, то теперь он ищет воплощения многозначительности исторического момента в самом образе произведения.

К концу первой сталинской пятилетки, когда вместе с успехами социалистического строительства укрепляется и социалистическое сознание советских людей, в искусстве, в живописи появляются признаки преодоления тех болезней роста, которые сказались в начале реконструктивного периода. Историческое постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций (23. IV 1932 г.) смело с пути советского искусства препятствия, осложнявшие движение художников к реализму.

Еще в конце 1931 и в начале 1932 гг. на выставках начинают появляться картины, свидетельствующие об углублении знаний у некоторых художников, об овладении ими новым материалом современности и об обретении ими правильных методов раскрытия важнейших явлений жизни. В первую очередь здесь должны быть названы картины Г. Г. Ряжского «Колхозница-бригадир», Г. М. Шегаля «Путь свободен» и «Новый товарищ», Ф. А. Модорова «Комсомольская бригада штукатурщиц». Эти картины примыкая к традиционным формам жанровой живописи, все же существенно отличались от жанровых композиций 20-х годов. Самый замысел картины приобретает определенную направленность: в нем сказывается стремление выявить то новое, что внесло в жизнь социалистическое строительство. Эти картины показывают теперь неизмеримо возросшую роль простого трудящегося человека в жизни всей страны. Они несут в себе потенцию противопоставления нового старому, сегодняшнего дня вчерашнему, не прибегая при этом к нарочитым искусственным сцеплениям отдельных фактов. «Центр тяжести» содержания перенесен здесь на человека. В этих жанровых картинах появился герой и притом новый герой, новый человек. Такой метод решения тематической картины был особенно органичен для Ряжского, который еще в 20-х годах упорно работал над поисками обобщенного образа передового советского человека. Его широко известные портреты «Делегатка» и «Председательница», являясь характерными примерами тематического портрета, сыграли, несомненно, свою роль не только в дальнейшей работе самого Ряжского, но и в общем развитии советской тематической картины.

---

[1] «Бригада художников». 1931, № 5—6.

Герой картины Ряжского «Колхозница-бригадир» — молодая советская крестьянка, силой социалистических законов превратившаяся из рабы своего мужа в активного члена общества. И здесь, следовательно, как и в его портретах 20-х годов, мы находим типический образ новой, советской женщины и вместе с тем новой преображенной социалистической реконструкцией жизни.

В картине Шегаля «Путь свободен» изображена проводница поезда на только что выстроенной железной дороге Турксиб, молодая девушка-казашка в форме железнодорожника и с зеленым флажком в руке. Художник создал этот образ как реальное воплощение невиданных перемен, преобразивших весь жизненный уклад недавно еще отсталой и угнетенной окраины царской России.

В картине Модорова «Комсомольская бригада штукатурщиц» художник, показывая группу молодых строительниц за работой, вскрывает воодушевление и радость, сопровождающие их усилия и подчеркивает, таким образом, их новое отношение к труду.

Идея всех этих картин заключается, таким образом, в самом изображенном факте. Но как сюжетные картины они были еще мало разработаны авторами. Действующие лица не даны еще с той внутренней содержательностью, которой требовали тема и сюжет. В картинах не вполне изжит схематизм, господствовавший в живописи рассматриваемого времени, хотя проявляется этот недостаток у каждого художника по-своему. Но если в этих вещах не была достигнута та полнота выражения действительности, которая завоевывает произведению искусства безоговорочное признание зрителей, то путь здесь был найден художниками правильный. И это было лучшим итогом тех исканий, которыми наполнена художественная жизнь реконструктивного периода.

В результате развития тематической картины за годы 1-й пятилетки, она обрела ряд новых и ценных качеств, она окрепла и выросла в своем идейном содержании. Благотворно сказалось на ней то обстоятельство, что художник ближе, теснее подошел к советской действительности. Его понимание советской тематики в живописи углубилось. В центре его художественных интересов встал новый, социалистический человек, что в значительной мере освободило художника от необходимости искать чисто внешних «механических» способов художественного раскрытия современности.

Окончательное осознание неполноценности этих способов утвердилось у передовых советских художников после того, как великим Сталиным творческий метод советского искусства был определен как метод социалистического реализма. Когда кардинальнейший вопрос классовой борьбы в стране, сформулированный еще в свое время В. И. Лениным,—вопрос «кто кого», был бесповоротно решен в пользу социализма, когда социализм прочно вошел в быт и в сознание советских людей, тогда настало время для новых и решающих сдвигов в искусстве. Идея нового искусства, нового творческого метода, нового стиля, которая до того во многом еще смутно рисовалась в представлениях советских художников, заслоняемая борьбой различных течений в искусстве,

теперь, после того как И. В. Сталин вооружил советских художников методом социалистического реализма, приняла ясные, зримые очертания. Это гениально сформулированное понятие метода советского искусства осветило ярким светом пройденный им путь и научило художника пониманию ведущей тенденции художественного развития нашего времени. Выдвинув социалистический реализм как метод советского искусства, товарищ Сталин прозорливо распознал и выявил в сложном и противоречивом потоке современных художественных течений, форм и методов то подлинно новое и прогрессивное, что сама советская действительность растила и укрепляла в искусстве. В свете этого гениального сталинского определения стало очевидным, что самым важным явлением в искусстве предшествующих лет было постепенное вызревание реализма, перераставшего в социалистический реализм вместе с развитием социалистических начал во всем жизненном укладе советского общества. Руководствуясь сталинским определением, советская критика смогла при обзоре искусства минувшего пятнадцатилетия выявить наиболее передовые тенденции и найти в ряде произведений 20-х — начала 30-х годов признаки несомненного приближения к социалистическому реализму.

Назвав метод советского искусства социалистическим реализмом, товарищ Сталин указал и на преемственную связь советского искусства с прогрессивным реалистическим искусством прошлого и на новое качество советского искусства, на его теснейшую связь с социалистической эпохой.

Весь процесс развития советского искусства стал с тех пор рассматриваться как процесс сложения социалистического реализма, протекавший в длительной борьбе с антиреалистическими течениями, путем критического освоения художественного наследия прошлого, путем постепенного накопления элементов нового качества — социалистического реализма.

Столь исчерпывающе ясно сформулированное определения содержало в себе большую эстетическую программу передового советского искусства. Программный смысл выдвинутого И. В. Сталиным метода заключался, прежде всего, в том, что «правдивость и историческая конкретность художественного изображения,— как говорил на первом съезде писателей А. А. Жданов,— должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма». В полном соответствии с этой ведущей идеей социалистического реализма А. М. Горький, который сам учился у большевистской партии, у ее великих вождей Ленина и Сталина, звал к тому же советских писателей и художников. Вот почему, разъясняя понятие социалистического реализма, он счел необходимым подчеркнуть, что «реализм этот может быть основан только на социалистическом опыте работы, проделанной партией за 15 лет»[1].

---

[1] А. М. Горький. Письмо к Афиногенову. 1933. Архив Горького. Цитируется в журн. «Новый мир», 1947, № 9.

И действительно, как весь путь, пройденный к тому времени нашим искусством, так и дальнейшее развитие его неизменно подтверждали истинность горьковского тезиса.

Величайший жизненный фактор, названный Горьким социалистическим опытом партии, имеет прямое отношение к развитию советского искусства. Без освоения сокровищницы социалистического опыта, накопленного партией Ленина и Сталина, искусство не смогло бы правильно отразить жизнь советского народа, строящего социализм. Об этом красноречиво говорило само искусство всем своим собственным опытом и в особенности опытом предшествовавшего пятилетия великих преобразований. Можно сказать, что содержащаяся в сталинской формуле эстетическая программа была также программой борьбы за действительное превращение искусства в активного участника социалистического строительства.

Наступает период, во всем благоприятствующий расцвету высших форм искусства. Наступает период подъема реалистической картины. Именно в сюжетной тематической картине с присущим ей богатством идейного содержания социалистический реализм мог более полно, чем в других формах живописи, развернуть свои определяющие черты.







Начиная с 1933—1934 гг., тематическая картина предстает в существенно отличных и новых очертаниях по сравнению с картиной предшествующего четырехлетия. Мы не находим в ней больше ни той чрезмерной усложненности и перегруженности сюжета, ни тех парадоксальных экспериментов в композиции, чем так характерна живопись реконструктивного периода. В то же время в ней получили свое более полноценное художественное выражение прогрессивные устремления предшествующих периодов советского искусства.

В самом деле, ни один из насущно важных вопросов советской живописи, необходимость разрешения которых толкала художника к поискам новых способов изобразительного повествования, не был забыт и на этом этапе. Живопись искала наиболее верного отражения борьбы нового со старым, она стремилась показать жизнь в ее изменчивости и развитии, она хотела в современности найти черты будущего. Но еще вчера художник думал обрести все это в искусственном сцеплении отдельных сторон действительности. Еще вчера ему казалось, что во имя разрешения исторически необходимых художественных задач революционной современности он неминуемо должен нарушить единство жизненного впечатления, единство времени и действия. Сегодня он нашел метод разрешения этих трудностей, не отрываясь от традиционных путей реалистической живописи, а развивая их в соответствии с более высокими требованиями, предъявляемыми к картине социалистическим сознанием. Это означало новый шаг вперед в развитии советской живописи.

К характернейшим особенностям художественного развития тематической живописи 30-х годов следует отнести те глубокие изменения, которые пережила в эти годы картина бытовой темы, т. е. жанровая живопись.

Возрождение бытового жанра в его традиционных формах в начале 20-х годов было, как известно, одним из средств укрепления реалистических традиций в нашем искусстве. Для художника, выросшего в дореволюционных условиях, это был наиболее естественный и простой путь сближения с новой жизнью и новым человеком, рожденным социалистической революцией. В пору ранних ахровских выставок наших жанристов еще вполне удовлетворяли маленький холст и замкнутое пространство интерьера, в котором две-три фигуры разыгрывали несложную мизансцену бытового рассказа. Но по мере того, как художник все более проникается новым содержанием советской действительности, он все менее может довольствоваться теми формами изобразительного повествования, которые представляли ему привычные методы жанровой картины. Новое содержание как бы распирает пределы жанровой картины. Оно все более побуждает художника вынести действие из тесного мира частной жизни в сферу жизни общественной, трудовой, коллективной, на улицу, на завод, в поле, на стройку[1].

В реконструктивный период противоречия между новым содержанием и старой формой достигают большого напряжения. Не случайно поэтому именно в данный период тема современности ищет (как это было показано нами в предыдущей главе) новых путей и средств своего воплощения в живописи. Преодолев наметившиеся в те годы болезни роста, советская жанровая живопись вышла из реконструктивного периода обновленной. И, действительно, как раз в годы борьбы партии за индустриализацию и коллективизацию у нас наметились серьезные предпосылки для формирования новой жанровой живописи. Эти предпосылки создавала сама жизнь, порождавшая новые бытовые явления повсюду и в массовом масштабе. В данной ситуации художник, если даже он просто, но честно изображал то, что находил везде вокруг себя, не мог не внести новые черты в самый строй своих картин. При этом жанровая картина, поскольку она улавливала действительно новые явления в жизненном укладе советских людей, становилась и более значительной по своему общественному содержанию. Ее сюжеты, крепко связанные с глубочайшими революционными переменами, происшедшими в нашей стране в результате социалистического строительства, приобретали определенный исторический смысл. Все эти особенности, вместе взятые, в корне изменили характер и общий строй жанровой живописи. Она представляет собою теперь уже не столько бытовой жанр в традиционном смысле слова, сколько широко понятую тему современности, охватывающую

---

[1] Характерно, что уже в целом ряде картин переломного этапа 1929—1932 гг., где действие развернуто в интерьере, большая роль отводится, видимому к окно пейзажу, или тому, что происходит на улице и также изображено в окне или раскрытой двери. Таково построение картин «Ликвидация неграмотности» Г. Г. Ряжского и О. Д. Яновской (1930 г.), «Подготовка кадров в Магнитогорске» А. Лобанова (1931 г.), «Враги коллективизации» Н. Б. Терпсихорова (1931 г.) и др.

многообразные проявления личной и общественной, активной, созидательной жизни советского человека.

После осуществления сталинских планов индустриализации и коллективизации, когда социализм решительно восторжествовал в нашей стране, встал вопрос о том, чтобы живопись не только отражала в своих произведениях внешние черты нового жизненного уклада, но и сумела бы его раскрыть в его действительном своеобразии. Она должна была правдиво показать красоту социалистических форм жизни, социалистических отношений, вошедших в быт советских людей. Именно этой задачей были воодушевлены художники, работавшие над современной темой в 30-х годах. Ею же определялся в конечном счете как самый выбор темы, так и ее сюжетное раскрытие. Едва ли не все картины этого времени, которые могут быть отнесены к жанровой живописи, показывают жизнь советского человека в ее новых формах и проявлениях, складывающихся в условиях социалистического труда и общежития.

В этом смысле характерными и вместе с тем новыми были сюжеты произведений многих молодых художников, выступивших в 30-х годах с жанровыми картинами, как например, Т. Г. Гапоненко, Ф. С. Шурпина, О. Д. Яновской, А. П. Бубнова, и др. В картине Гапоненко «Выход колхозниц на работу» (1932 г.) автор изобразил группу идущих по дороге среди вспаханных полей и весело переговаривающихся между собой молодых крестьянок. В его же произведении «На обед к матерям» (1935 г.) дана еще более острая по новизне тема: в разгар полевых работ колхозницам привозят из колхозных яслей их грудных младенцев, чтобы матери могли кормить их, не тратя времени на ходьбу в село. В картине С. Я. Адливанкина «Танец в степи» (1935 г.) запечатлен обеденный перерыв в совхозе, во время которого юноши-комбайнеры танцуют с девушками под звуки музыки, доносящейся из радиорепродуктора, установленного на совхозном вагончике. В его же картине «Премия. Донбасс» (1937 г.) изображен молодой шахтер, катающий свою жену и сынишку на новеньком мотоцикле, которым он премирован за стахановскую работу. Картина Шурпина «В гостях у колхозника» (1935 г.) повествует о том, как с почетом и вместе с тем с чувством собственного достоинства семья крестьян принимает у себя в доме городского рабочего. Картина Яновской «В ложе Большого театра» (1937 г.) дает представление о новом демократическом зрителе советского театра, о рабочих и работницах, с живым и неподдельным увлечением смотрящих и слушающих музыкальный спектакль.

Тематическая острота подобных картин, новизна бытовой ситуации, в них воспроизведенной, равно как и характерность самих по себе сюжетов для современной жизни советского народа, не подлежат сомнению. Газеты и журналы были полны описаниями всего того, что каждый день рождала жизнь преображенной страны. Факты, подобные тем, что послужили сюжетами для названных картин, становились действительно типическими.

Нет нужды множить здесь перечень подобных картин, их было несколько десятков на одной лишь выставке «Индустрия социализма» и ко многим из них нам придется еще обратиться ниже.

В лучшей своей части они характеризуются не только новизной тематики и даже не только тем, что самая постановка темы, а вместе с ней и постановка художественной задачи говорят о значительно выросшем идейно-художественном сознании живописцев.

Говоря о новом этапе нашей жанровой живописи, следует выдвинуть на первый план то, что в ней господствуют новые настроения, чувство светлой радости и высокое общественное сознание. Эти чувства и настроения выражены не только в художественно зрелых произведениях, они порой пробиваются и сквозь слабую еще форму. Они сказались, конечно, не только в жанровой живописи. Эти настроения охватили все наше передовое искусство в тот период, когда исторические победы строительства социализма были закреплены в Сталинской Конституции.

На общем фоне жанровой живописи 30-х годов самой интересной по своим достижениям и вместе с тем самой сложной по борьбе различных выступивших в ней художественных сил стала картина крестьянской, колхозной тематики.

Проведение в жизнь великого сталинского плана коллективизации крестьянского хозяйства, приняв гигантский разворот, сразу же приковало к себе внимание всего нашего народа. В короткий срок в условиях социалистического строительства совершался невиданный в истории величайший со времен Октябрьской революции переворот, призванный коренным образом изменить лицо советской страны. Для его осуществления партия подняла грандиозные народные силы, мобилизовала боевую закаленную в боях часть рабочего класса, всколыхнула советскую интеллигенцию.

Если на предыдущих этапах развития советского изобразительного искусства крестьянская тематика, игравшая когда-то в русской идейно-демократической живописи столь большую роль, отошла на второй план, уступив место темам революционной борьбы пролетариата и его партии, темам гражданской войны, темам индустриального труда и быта рабочих, то вместе с социалистическим переворотом в деревне крестьянская тема снова выдвигается вперед. Теперь это тема новой деревни, коллективного труда, колхозной жизни, тема обретенного народом счастья. Жизнь открыла здесь перед советскими художниками неизведанные темы, которые сами по себе были глубоко созвучны их умонастроениям и творческим идеалам.

В среде молодых художников, окончивших художественный вуз на рубеже 20-х и 30-х годов, очень скоро заметно выделяются, и как раз на поприще новой жанровой живописи, два внутренне весьма различных между собой живописца, которых, однако, роднит влечение к крестьянской теме: Т. Г. Гапоненко и Ф. С. Шурпин. Оба они и каждый по-своему представляли тогда своим творчеством очень типичное явление для нашего советского искусства 30-х годов.

После ряда лет блужданий в вопросах творческого метода они сумели выйти на дорогу реализма с одним очень ценным для художника качеством — стремлением к большим образам нашей современности, несущим в себе широкие идейные обобщения. Оно-то и явилось здоровым залогом их дальнейшего творческого развития на пути социалистического реализма. Вступление в художественную жизнь счастливо совпало для них с рождением и укреплением колхозного строя.

Было бы неправильно утверждать, что они сразу же сумели тогда раскрыть своими картинами всю сложную обстановку жизни деревни, всю подлинную глубину происходящей ломки старого векового уклада. Было бы также ошибкой утверждать, что в те годы они сумели в своих картинах написать глубокие психологические портреты своих героев. Но тем не менее их картины того времени несут на себе печать подлинного творческого увлечения.

В формирующемся в советской деревне новом общественном укладе, в жизни каждой колхозной семьи они сумели уже тогда увидеть то, что свидетельствовало о победе нового. И это позволяло даже в эскизно набросанных образах распознать отдельные черты нового человека колхозной деревни.

Почти для всех художников, выступивших в начале 30-х годов с крестьянской темой, характерно то обстоятельство, что все они увидели героя новой деревни прежде всего в образе женщины — колхозницы. Это, конечно, явилось в искусстве не случайно, а было подсказано художникам самой жизнью. Коренной переворот в жизни советского крестьянства особенно сказался в изменении общественной роли деревенской женщины. Новые, социалистические производственные отношения в сельском хозяйстве подвели прочный экономический фундамент под те социальные права, которые дала советской женщине Октябрьская революция. Женщина стала в колхозе, по выражению И. В. Сталина, большой силой. И именно это обстоятельство отразила живопись 30-х годов. Уже Г. Г. Ряжский своей картиной «Колхозница-бригадир», первым серьезным произведением колхозной тематики в живописи, вступил на этот путь. Гапоненко и Шурпин значительно дальше развили ту же тему.

В то время, когда вопрос о колхозном строе решался в ожесточенной борьбе, в острых столкновениях, в решительном противопоставлении нового старому, — стремление художника показать нового человека в деревне, как художественный образ, было по существу утверждением красоты этого нового, было воспеванием новых героев, поднимающихся из рядовых крестьян, из народных низов, утверждением социалистического начала, побеждающего в деревне. Именно с таким чувством, вероятно, и писал Гапоненко свою картину «Выход колхозниц на работу» в 1932 г. В том, что он сумел донести до зрителя это чувство, в том, что в картине выражено настроение трудового подъема, чувство бодрости и уверенности, сказалась немалая победа молодого художника. В значительной мере она была достигнута благодаря удачно найденному композиционному решению картины. Низкая линия горизонта позволила отчетливо

выделить фигуры идущих в поле женщин на фоне облачного неба, позволила выявить их бодрый шаг. Во многом другом картина эта была еще несвободна от существенных недостатков. В группе колхозниц мало детально проработанных лиц с индивидуальными характеристиками. В эскизно написанном фоне едва лишь намечен характерный мотив русского пейзажа.

Гораздо интереснее была решена художником другая его картина на колхозную тему «На обед к матерям», хотя многое осталось и здесь столь же суммарно выраженным, как и в предыдущей картине. В первую очередь это замечание надо отнести к пейзажу, долженствующему изобразить колхозный ток и за ним поля во время молотьбы. Его общий золотистый теплый тон выражен художником лишь в эскизно написанных на втором плане копнах обмолоченной соломы и скирдах сложенных снопов, стоящих в глубине картины за молотилкой. Для художника это лишь фон, сопровождающий развитие главной темы, содержание которой раскрывается в сцене, занимающей в картине передний план. Свободно скомпанованная группа крестьянок обступила телегу, в которой из колхозных яслей привезли на обед к матерям грудных ребятишек. В общую композицию группы художник вплетает отдельные мотивы, придающие содержанию всей сцены большую теплоту и лиричность. Эти чувства раскрыты художником в выражении отдельных женских лиц, в жестах, улыбках матерей, во взглядах, обращенных к ребятам, иногда только в движении фигуры матери, протягивающей руки навстречу младенцу, сидящему на руках у няни. Взятая, таким образом, тема из новой жизни колхозной деревни теснейшим образом переплетается с темой материнства, с темой очень жизненной, глубоко человечной и в то же время остро социальной. Глядя на эту картину, зритель невольно вспоминает, как трудна была доля матери-крестьянки, как разрывалась она между домом и полем в условиях старой деревни с ее тяжким трудом и нуждой. В решении этой темы художник Гапоненко ищет путей показать гармонию общественного и личного в советской деревне. Новые формы колхозной жизни для него — это формы, дающие возможность раскрыться всей глубине человеческих чувств. В картине у Гапоненко есть хорошо подмеченные выражения лиц пожилых женщин, окруживших телегу, как бы призванных художником разделить радость молодых матерей. Мягкую женскую улыбку, теплоту взгляда можно прочитать почти в каждом лице, несмотря на все еще большую суммарность в передаче пластической жизни лица, несмотря на некоторое однообразие в трактовке художником натуры. В сравнении с предыдущей картиной Гапоненко интереснее, сложнее, эмоциональнее стал и колорит. Видно, что сама жизнь помогала художнику освободиться от того условного представления о натуре, которое довлело над всей его живописной манерой в первые годы его самостоятельного творчества.

Следующим этапом творчества Гапоненко на пути этого освобождения была картина «Начальник политотдела осматривает поля» (1937 г.), экспонировавшаяся на выставке «Индустрия социализма». В ней уже осознанно ставится

задача психологической и социальной характеристики каждого изображенного человека. Но и эта картина не принесла художнику решающей победы в его исканиях. Много внимания и труда было положено на разработку каждой фигуры, каждого лица в отдельности, но за этим оказалась утерянной нить живой сюжетной связи между ними. Тот эмоциональный подъем, который вопреки всем своим слабостям и ошибкам Гапоненко сумел выразить в картинах 1932 г. и 1935 г., здесь отсутствовал почти полностью. А вместе с ним ушло и тепло непосредственного чувства.

Еще почти целое десятилетие прошло, прежде чем усилия этого живописца освободиться от сковывающей его творчество условности в передаче образа человека увенчались успехом. На его творчестве, как и на творчестве всех художников, глубоко отразились испытания и героические дела советских людей в годы Великой Отечественной войны. Всенародный патриотический подъем, вдохнувший удесятеренные силы в каждого советского человека, вызвал, как известно, в искусстве в числе других знаменательных явлений новую волну творческого интереса к замечательному прошлому русского искусства, к великим мастерам-реалистам. Надо сказать, что таким художникам, как Гапоненко, Шурпин и другие из их поколения, очень нехватало знания русского художественного наследия, в котором их старшие товарищи уже сумели почерпнуть животворящие начала глубокого реалистического метода. Большинство молодых художников не было приобщено их учителями формалистами к методам русского идейного реализма XIX в. Они прошли художественную школу в отрыве от больших демократических традиций русского искусства. Не случайно поэтому они в начале своего самостоятельного художественного опыта оказались не в силах глубоко раскрыть жизнь в ее сложных гранях. Об этом говорилось немало в художественной прессе уже в 30-х годах. На фоне передовых достижений нашей реалистической живописи ясно выступали и искренность устремлений этих художников и все то, что показывало их слабости и ошибки. Наиболее четко выразил эту мысль Б. В. Иогансон: «... молодежь наша,— писал он в связи с выставкой „Индустрия социализма“, имея в виду как раз этот круг художников,— в большинстве своем училась в эпоху засилья формалистов. Формалисты сыграли отрицательную роль, прививая молодежи пренебрежительное отношение к рисунку, уводя ее от наблюдения жизни»[1]. Нет сомнения, что указанное здесь обстоятельство должно было действительно осложнить творческое развитие молодых художников. Однако правильность избранного ими пути и упорство, проявленное ими в достижении цели, позволили им, в конце концов, в послевоенные годы создать значительные по глубине содержания и по художественным достоинствам тематические картины.

Художник Шурпин, которого мы ставили здесь все время рядом с Гапоненко и который несомненно имел с ним в 30-х годах много общего как в своем

---

[1] Б. В. Иогансон. Возрождение картины. «Советское искусство» от 18 марта 1939 г.

отношении к колхозной теме, так и в своем творческом пути, отличается, однако, своей особой и ярко выраженной художественной индивидуальностью. Некоторые его картины из крестьянской жизни можно лишь очень условно отнести к жанровой живописи. Образ человека в них, образ крестьянки, матери героичен. Это произведения большого эпического склада. И именно потому, что художником достигнута здесь последовательная убедительность этого величавого и вместе с тем жизненно-простого образа, мы лучше теперь понимаем его ранние и в некоторых отношениях еще слабые работы. Мы находим в них в зачаточном состоянии те самые черты, которые составляют характерную особенность его более поздних и более совершенных произведений. Нельзя не распознать прообраза величавых матерей и тружениц Шурпина в его «Красноздаменке» (1933 г.), воспринимаемой теперь, несмотря на серьезные недостатки в рисунке и на символическую условность фона, как некий многозначительный исторический образ женщины-воина, отважной дочери трудового народа. Те же черты монументальности и широкого идейного обобщения характеризуют наиболее «жанровую» картину Шурпина того времени «В гостях у колхозника» (1935 г.).

Это произведение сыграло в творческом развитии художника немалую роль. Здесь впервые у него появились те черты, которые обычно сопутствуют жанровой картине. Большое и общее раскрывается здесь в малом и конкретном. Только пройдя через такое непосредственное и жизненное выражение обычной жанровой темы, можно было нащупать почву настоящей реальности. Колхозная тема в этой картине раскрыта в ее подлинной новизне. Крестьяне здесь — это уже не старые, задавленные нуждой, темные люди. Их спины распрямлены, их взоры ясны, их жесты уверенны. Это хозяева своей судьбы, хозяева новой, колхозной деревни. И именно в этом заключена самая ценная, самая положительная сторона картины Шурпина, ибо по исполнению она оставляет также желать многого, как и другие картины художников данного круга, написанные в те годы.

Выше было уже сказано, что колхозная тематика в живописи 30-х годов обнаруживает довольно сложную расстановку художественных сил. Гапоненко и Шурпин описанными выше произведениями являли одну из этих сил, одно течение.

После того, как его характерные особенности уже определились, на арену художественной жизни выступил художник, в творчестве которого колхозная деревня предстала в несколько ином аспекте. Это был А. А. Пластов. И его картины, подобно картинам его молодых предшественников в области колхозной тематики, были полны радости жизни и любви к крестьянину. Но именно эти стороны содержания звучали у Пластова иначе. В то время как молодые жанристы (в первую очередь это относится к Гапоненко) брали из современной жизни советской деревни только то, что могло ярко говорить об утверждении новых форм колхозного уклада, Пластов

выступил как художник, для которого новое и старое неотделимы друг от друга. Содержание его картин поэтому сложнее и проявляется в конкретных образах, в людях, в характерах. Правда, при этом идея произведения, актуальные вопросы жизни, вопросы колхозного строительства не всегда и не вполне отчетливо звучали в его произведениях. Следует, однако, помнить, что у молодых жанристов в то время правдивость общего была еще недостаточно подкреплена верностью частного, недостаточно конкретизирована в характерах действующих лиц и в деталях.

Уже первое знакомство с той или иной из его картин неотразимо убеждало в том, что только данная натура может нести в себе и выражать данное содержание. В создании своих картин Пластов идет от натуры к идейному обобщению. Из самой натуры художник непосредственно черпает содержание своего искусства. Образы его картин полны правдой жизни, многогранно и любовно выраженной в людях, в пейзаже, составляющем естественную среду для них. Человек в его картинах предстал в пестром многообразии реальной жизни и в целостном единстве с окружающей природой. Вот почему его картины свободны от той нарочитости и искусственности, которую не смогли преодолеть многие жанристы до Пластова. Но по этой же причине его картины 30-х годов не были свободны от перегруженности, от некоторого элемента стихийности. Опираясь на тесную свою связь с колхозным крестьянством и на серьезное, из практической жизни почерпнутое, знание советской деревни, Пластов легко находил среди своего реального жизненного окружения как сюжеты для своих картин, так и натуру для них. Но отбирая натуру для своих картин, он, видимо, не стремился брать только то, что утверждает себя в жизни родной деревни как новое, как ее завтрашний день. Вот почему ему не всегда удавалось достичь ясного идейного обобщения. Он порой как бы останавливался на полпути.

Чтобы уяснить себе природу коренных отличий, отделяющих Пластова от тех художников, которые были охарактеризованы в начале этой главы, следует еще особо подчеркнуть его органическую преемственную связь с традициями русской реалистической живописи. При этом необходимо отдать себе отчет в особенностях данной связи. Пластов вошел в советскую живопись 30-х годов как вполне сложившийся, зрелый мастер. Но путь, приведший его к этому моменту, был необычен. В тех первых небольших по своим размерам жанровых картинах, которыми он дебютировал на осенней выставке Всекохудожника в 1935 г., обращала на себя внимание близость художника к таким мастерам, как Архипов, Степанов, отчасти Малютин, непосредственное влияние которых на советскую живопись было уже к этому времени давно претворено и до неузнаваемости переработано их учениками. Появление жанровых картин Пластова давало как бы новый вариант развития традиций «Московской школы». То обстоятельство его биографии, что он надолго оказался почти оторванным от художественной жизни и, хотя продолжал работать и совершенство-

8*

ваться в живописи, но жил в стороне от основного русла ее общего развития, способствовало сохранению им навыков, привитых предреволюционной московской художественной школой (точнее, ее реалистического крыла).

Пластов, как известно, учился на скульптурном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Искусство живописи он в те годы постигал не в порядке прохождения учебной программы, а самостоятельно выбирая для себя учителей и объекты[1]. Естественно, что он отдавал предпочтение тому, что ему — юноше, страстно любившему родную деревню, было ближе и милее. Не случайно первые же картины Пластова обнаружили в нем последователя и ученика таких русских художников, как Архипов и Степанов. Точки соприкосновения с ними нетрудно обнаружить и в более поздних его работах. Его близость к колхозному крестьянству, к жизни советской деревни, видимо, сильно укрепили реалистическую традицию, питавшую его творчество с юности. Она нашла в окружающей его среде богатую питательную почву, и это способствовало тому, что он сумел ее развить и углубить. Об этом со всей определенностью говорили такие его произведения, как «Стрижка овец» и др., с которыми он выступил в 1935 году.

Уже первое появление на московской выставке его маленьких крестьянских жанров обнаружило свойственную художнику большую силу выражения, силу жизненного содержания. Силою жизни, которую эти образы излучали, своей убедительной простотой и внутренней мощью они, казалось, распирали узкие пределы холста. И в этом сказалось то новое, что накопилось в его живописи за два десятилетия его жизни в деревне после окончания Московского училища. Первое выступление Пластова в 1935 г. было воспринято как крупное явление художественной жизни.

Дальнейшее развитие его творчества приобретает бурную стремительность. На протяжении нескольких последующих лет он создает ряд больших картин, в которых решительно определяется сущность его искусства, необычайная жизненность его содержания и своеобразие его языка. Существенно расширяется и самое содержание его произведений, в связи с чем Пластов переходит к иным, более крупным масштабам картин.

Факт утверждения в советской живописи картины больших размеров закономерно обусловлен развитием ее содержания, а также ее ориентацией на массового зрителя. Эти черты советской тематической картины составляют ее важнейшую жизненную основу[2]. С ней тесно связан бурный процесс развития и непрестанной перестройки советской живописи в рассматриваемый период.

[1] По его собственному признанию, он, занимаясь на скульптурном отделении, ходил в классы живописи, где учился, что называется, «для души».

[2] Небезынтересно будет здесь вспомнить, что горячим поборником большой картины был М. Б. Греков. «Тяготение молодежи к большим холстам совершенно законно,— говорил он,— их к этому обязывает энтузиазм. Мнение о том, что надо писать малые холсты, что и на маленьком холсте можно дать большое произведение, надо считать не решением вопроса». Хорошо отдавая себе отчет в общественном назначении тематической картины, замечатель-

Этот процесс характерно раскрывается в творческом развитии живописи Пластова. Новое содержание ломает традиционную форму маленькой жанровой картины, воспринятую им у своих учителей. Лишь в результате этих пережитых пластовской живописью глубоких внутренних перемен она обретает свой современный язык.

Правда, его первые большие картины несли на себе печать некоторой поспешности исполнения и были поэтому впоследствии заслонены другими его более завершенными произведениями. Казалось тогда, что Пластов торопится излить обуревающие его образы, могучие, как та колхозная жизнь, что их породила. Тем не менее картины Пластова внесли свежую сильную, жизнеутверждающую струю в советскую живопись, что и выдвинуло его на одно из первых мест среди советских жанристов 30-х годов.

Картина «Колхозный праздник» (1937 г.), с которой он выступил на выставке «Индустрия социализма», весьма характерно отразила своеобразный склад его живописного творчества. На выставке она заметно выделялась необычностью своего композиционного решения. Казалось, сама жизнь вошла в картину Пластова стихийно и неорганизованно. Колхозное веселье было здесь изображено в своем естественном течении. Здесь не было ни центра действия, ни главных действующих лиц: в то время, как одни сидят еще за столом, другие уже кружатся в пляске, вся площадь тесно заполнена людьми. Теснота и сложность всей сцены до некоторой степени оправдывали себя тем, что это-то и производило впечатление необычайной жизненности, которую зритель уносил от знакомства с этой вещью. Однако более детальное рассмотрение ее очень скоро убеждало в том, что на самом деле в картине немало и случайного, что она все же перегружена, что впечатления изобилия можно было добиться проще и лаконичнее. И все же этой первой большой картине Пластова при всем том, что событие, ею изображенное, дано без должного отбора деталей, с какой-то всеядной жадностью, свойственны были и весьма значительные достоинства.

Многообразное содержание этой картины, в котором отражено настроение советского крестьянина, познавшего великие преимущества новой жизни, лучше всего выражено в образах людей колхозной деревни, показанных художником с удивительной полнотой и цельностью характеров. Старики и молодежь, крепко сбитые фигуры крестьян и крестьянок, девушки, парни, малые ребята — все они движутся, веселятся, едят, пьют, разговаривают столь характерно, столь живо, что, кажется, сама натура втиснута художником в раму его картины. Никакой искусственности, никакой натяжки. Все здесь полно живой реальности зажиточной и радостной колхозной жизни.

ный баталист призывал советских художников «выдвигать» в жизнь формы больших холстов, больших пространств. М. Греков. Записка о молодежной выставке. Цитируется по монографии А. Н. Тихомирова. М. Б. Греков. Изогиз, 1937, стр. 103.

Утверждая то новое, что он развернул в картине 1937 года, Пластов в своих последующих работах, однако, избегает повторения. Его новые картины приносят в советскую тематическую живопись новые черты. Здесь прежде всего должно быть отмечено то эпическое, песенное начало, которое отныне становится присущим его лучшим произведениям. И в «Купании коней» (1938 г.) и в «Колхозном стаде» (1939 г.) оно исходит из широкого простора равнинного пейзажа и из нерасторжимой слитности с ним человека. Но в обеих картинах эта эпическая целостность образа решена по-разному.

В «Купании» все построено на движении, на могучем ритме, кульминирующем в обнаженных фигурах бойцов на первом плане и придающем такую монументальность этой картине.

В «Стаде» эпическое рождается из покоя, который излучает все здесь изображенное и лучше всего — опирающийся на свой посох и созерцательно обозревающий стадо старик-пастух.

В «Купании» гармония общего является результатом очень сложного взаимодействия отдельных элементов живописного решения. Свинцово-серые тучи вверху и переливающееся серебро воды внизу прорываются ярким снопом света, образующим ослепительную «дорожку» на воде. Но этот динамический контраст успокоительно уравновешен зеленью и голубизной на дальних планах и сильными цветовыми акцентами человеческих тел и мокрых крупов лошадей на первом плане. Вся живопись этой картины представляет собой широкую и крепко слаженную тональную гамму.

В «Стаде» также все держится на тональном обобщении, но здесь нет внутренних контрастов, здесь все спокойно варьируется в пределах родственных друг другу теплых коричневых тонов.

Живописный строй этих двух картин явился также новым достижением художника, ибо «Колхозный праздник», страдавший некоторой пестротой, не позволял еще с уверенностью предугадать в его авторе колориста.

С момента своего первого выступления Пластов сразу же занял видное место в советской жанровой живописи. Его появление было очень своевременно. Исторический момент, озаренный светом Сталинской Конституции, должен был выдвинуть мастеров, способных выразить радость народа, познавших богатые плоды своих усилий и своей борьбы.

Немало художников бралось в те годы за эту задачу в поисках путей ее живописного решения. Пластов, как мы видели, исходил из традиций русской реалистической живописи, воспринятых им еще в школе и своеобразно разработанных в соответствии с новым содержанием.

Среди произведений, увидевших свет на выставке «Индустрия социализма», была еще одна своеобразная картина, посвященная теме победы новой жизни в деревне. Это был «Праздник в колхозе» С. В. Герасимова. Картина эта не только внешне не похожа на «Колхозный праздник» Пластова, но глубоко

отлична от него по всему своему внутреннему строю. Это по сути дела иной путь живописи.

Со времени своей «Клятвы партизан»[1] С. Герасимов многое пересмотрел в своих методах и приемах живописи. Тяжелые цветовые сочетания и резкую экспрессивность рисунка он решительно оставляет ради легкой звучности светлой красочной гаммы и успокоенной линии. С. Герасимов был одним из тех художников, кто в поисках средств выражения жизнеутверждающего, оптимистического начала, господствующего в настроениях социалистического человека, устремился к наследию импрессионизма, думая в его «солнечности» и «воздушности», в его «открытом» цвете найти все, что нужно для советской живописи. При этом упускалась из виду антиреалистическая сущность этого течения буржуазного искусства, ознаменовавшего, как известно, первый этап падения демократического реализма XIX века. Результат этой ошибки не преминул сказаться, как только С. Герасимов попытался применить этот метод в тематической картине.

Посвятив ряд лет разработке импрессионистических живописных традиций в многочисленных этюдах с натуры, он в 1937 г. выступил с большой картиной, выполненной в духе его этюдов 1934—1937 гг. Этой картиной и был «Праздник в колхозе». Здесь все было построено на свете и воздухе. За большим столом под открытым небом собрались колхозники попраздновать. Вся эта сцена переднего плана мастерски вписана в сельский пейзаж, спокойно стелющийся до самого горизонта. Все кругом залито ярким светом летнего солнца, вызывая бесконечную игру многоцветных рефлексов в тенях и на предметах, на одежде людей. Но сами люди, как это неминуемо и должно было произойти при таком методе живописи, показаны поверхностно. Их внутреннего состояния, их настроения, чувств, которые должны были их воодушевить, взволновать на этом колхозном празднике, художник коснулся лишь слегка, и то лишь в характеристике двух-трех фигур.

Выше было сказано, что С. Герасимов пересмотрел многие из своих прежних живописных приемов. «Праздник в колхозе» это подтвердил. Но он же и показал, что пересмотр мало коснулся принципов изображения человека. Причем дело здесь не только в том, что образы людей в картине Герасимова недостаточно содержательны для такой значительной темы. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что содержание картины лучше выражено в пейзаже, чем в людях. Картина дает как бы пейзажное решение темы. Поскольку пейзаж способен ее выразить, картина несомненно не лишена известных достоинств. Но так как первый план заполнен людьми, зритель, естественно, ищет в них типические образы наших современников, а находит лишь эскизы, намеки на характеры и личности. Выразить больше, проработать детальнее не позволяла живописная концепция всей вещи. Характерно, что автор оставил без

---

[1] Об этой картине см. ниже, гл. IX.

должного внимания задачу выбора действующих лиц. Отдельные лица, отмеченные в какой-то мере чертами советского передового человека, тонут в массе бесхарактерных обликов, порой лишенных всякой мысли и одухотворенности. Тут наследие импрессионизма, которое художник попытался использовать для создания тематической картины, обнаружило всю свою нивелирующую, обедняющую жизнь сущность, свою враждебную художественной правде природу. В целом картина С. Герасимова, яркая и праздничная на первый и самый общий взгляд, при более пристальном разглядывании обнаруживает поверхностность своего содержания. Названная вначале «Праздник в колхозе», картина эта стала позднее именоваться «Люди колхозной деревни». Неудачное и необоснованное переименование еще более обнажило недостатки произведения. Если тема сельского праздества нашла здесь пусть не вполне глубокое, но все же своеобразное живописное решение, то теме, требующей от автора раскрытия образа нового человека советской деревни, данная картина весьма мало соответствовала.

В жанровых картинах 30-х годов еще очень часто встречаешься с чисто внешним отношением к большим темам нашей современности. Данное обстоятельство не должно быть истолковано как проявление одних только частных недостатков, незрелости мастерства. На том этапе, когда большинство живописцев обратилось к советской тематике, некоторые из них все еще не освободились от влияния формалистических взглядов на картину. При всей их приверженности к актуальным и злободневным темам, эти художники направляли свое внимание на внешнюю сторону явления, как бы нарочито избегая идейной глубины, социального анализа, психологического содержания, т. е. всего того, что свойственно последовательно-реалистическому методу и, в особенности, реалистической жанровой живописи и что больше всего ценит и любит в искусстве наш советский зритель. Нет надобности задерживать здесь внимание на множестве картин, основные тенденции которых исчерпываются одной картиной С. Герасимова.

Однако жанровой живописи 30-х годов известно еще одно весьма заметное, но по сути своей также отклонившееся от реалистического направления течение. Связанное в своих истоках с определенным формалистическим течением 20-х годов, ориентировавшимся на западноевропейский модернизм, оно и на новом этапе нашего искусства далеко не полностью освободилось от пережитков модернистической эстетики. Так, представители этого направления все еще продолжали сторониться демократических традиций русского искусства, невзирая на знаменательные победы последних в советской живописи.

Среди художников, чьими произведениями определилось это «модернистическое» направление в жанровой живописи 30-х годов, наиболее видной фигурой был А. А. Дейнека. Именно у него черты, характерные для всего данного направления, выступают особо рельефно. Больше, чем кто-либо другой, Дейнека озабочен тем, чтобы выразить содержание актуальной темы, почти не прибегая

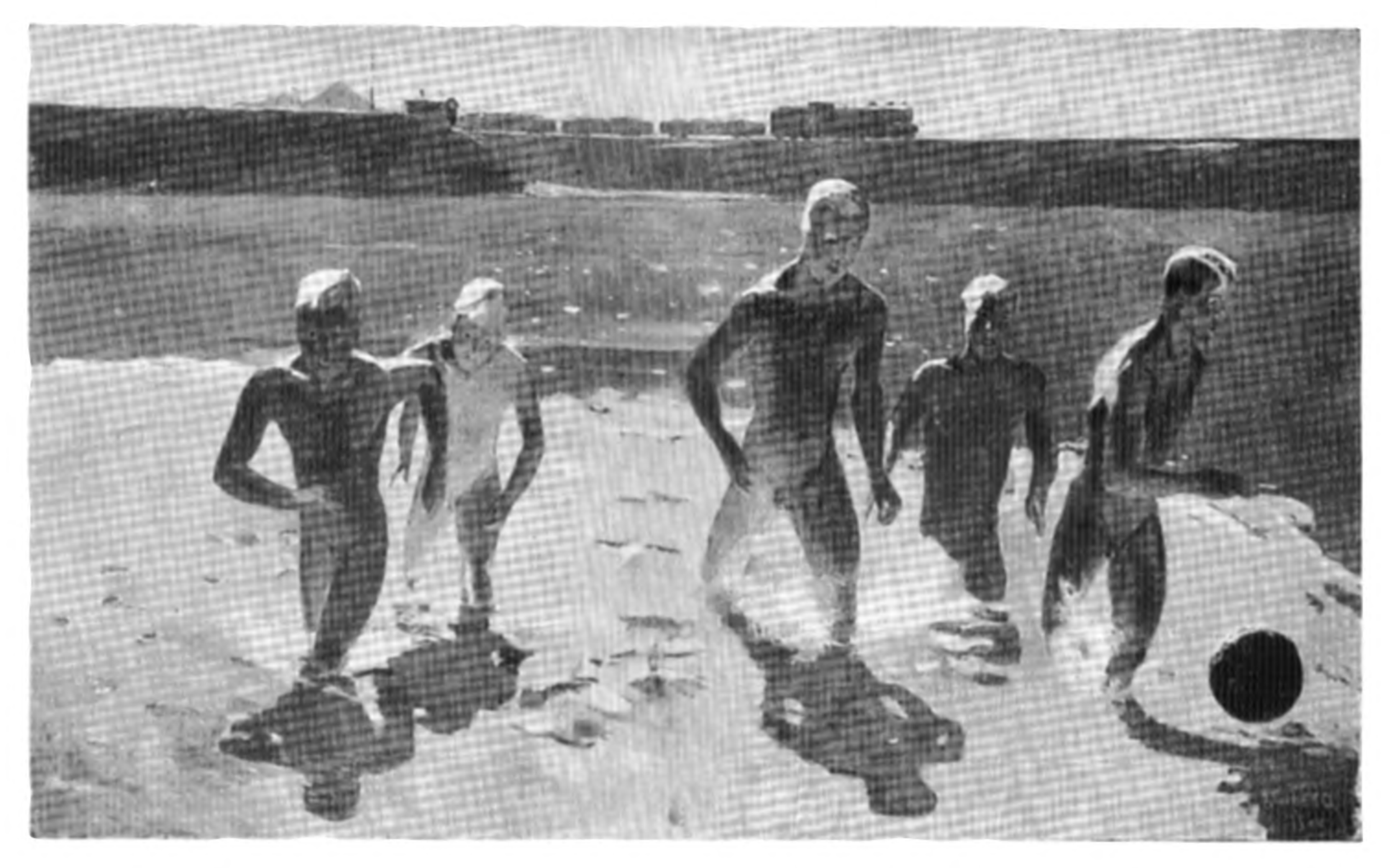


А. А. ПЛАСТОВ. КОЛХОЗНОЕ СТАДО, 1939.



А. А. ПЛАСТОВ. КОЛХОЗНЫЙ ПРАЗДНИК. 1937.





А. А. ДЕЙНЕКА. ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ, ДОНБАСС, 1935.

к углубленной характеристике действующих в картине лиц. К этому в конечном итоге сводится все существо столь ревниво оберегаемой им индивидуальной манеры.

Во многих своих картинах спортивной тематики он озабочен только передачей движений и ни в одной из них не пытается даже выявить эмоции своих бегунов, их волю к победе. В картине «Будущие летчики» (1935 г.) все три изображенных мальчика сидят спиной к зрителю. Лишь по характерному абрису их голов и плеч да по жесту одного из них зритель догадается, что они следят за полетом гидроплана. В картине «Обеденный перерыв. Донбасс» (1935 г.) обнаженные юноши бегут по воде прямо на зрителя, но будучи сильно освещены полуденным солнцем сзади, «не дают» рассмотреть своих лиц. А зрителю естественно хочется поближе узнать эту жизнерадостную советскую молодежь, полную силы и бодрости. Но художник как бы отмахивается от всего этого, для него важнее острота рисунка бегущего человека, эффект освещенных водяных брызг, динамические тени бегущих юношей и т. п. В картине «Колхозница на велосипеде» перед зрителем расстилается широкий сельский пейзаж, преображенный коллективизацией. Именно этот пейзаж, оживленный изображением едущей на велосипеде крестьянской девушки в яркокрасном платье, делает картину столь остро современной. Но лицо девушки, обращенное на зрителя, ничем не отражает общего содержания всей картины.

Подобные примеры во множестве содержат картины Дейнека. Правда, в начале 30-х годов был момент, когда казалось, что Дейнека стал больше уделять внимания образу человека в своих картинах. Об этом, невзирая на всю характерно дейнековскую условность манеры письма, говорили такие произведения, как «Мать» (1932 г.), «Безработные женщины в Берлине» (1932 г.) и некоторые другие. С этими образами связываются представления о душевных переживаниях и о сложных эмоциях, свойственных живым людям. Отдельные проявления такого глубже понятого содержания время от времени появляются и в дальнейшем. Но в целом в творчестве Дейнека эта здоровая жизненная линия не смогла победить. Приверженность к модернистической условности языка все более увлекала его на путь чисто внешнего, поверхностного отображения окружающей жизни.

Преобладающий интерес к внешнему, доходящий порой до полного пренебрежения к внутреннему, духовному облику человека, неминуемо отражался на содержании произведений Дейнека, обеднял их идейный смысл. На этом пути нельзя было достичь полноценных результатов в решении задачи художественного воплощения типического облика советской молодежи, которую Дейнека несомненно ставил перед собой. Упорное стремление художника во что бы то ни стало обойти естественный путь психологического выражения в образе человека неминуемо толкало его на поиски иных средств выражения содержания. Отсюда гипертрофия жеста и движения, отсюда деформация в рисунке и отклонения от естественного, воспринимаемого большинством людей цветового

строения предметного мира, т. е. все то, что связывает Дейнека с модернизмом. Словом, весь комплекс дейнековского условного изобразительного языка призван прежде всего решить одну задачу: как сделать внешне выразительной и в какой-то мере содержательной картину, избегнув психологического раскрытия внутреннего облика изображенного в картине человека. Достигнув большого изощрения в разрешении такой головоломной задачи, Дейнека создает произведения, не лишенные некоторого своеобразия и остроты, но лишь ценой оскудения идейного содержания. Могли ли при этом ответить его произведения на те серьезные жизненные вопросы, с которыми советский зритель подходил к ним? Почти каждая из жанровых картин Дейнека обнаруживает в конечном итоге неминуемое расхождение между общественным значением темы и действительным содержанием произведения, отставание второго от первого. Ни одна из этих картин не поднимается до серьезных и глубоких обобщений, показывая новые явления советской действительности.

Десятилетиями культивировавшееся в определенных кругах пренебрежительное отношение к старому реалистическому искусству, противоестественный отрыв от столь прогрессивной и столь важной для советского искусства национальной художественной традиции и неорганичная, искусственная, но характерная для некоторых советских художников в тот период, ориентация на западноевропейскую модернистскую живопись не могли не сказаться самым отрицательным образом на творческом развитии этих художников. По сути дела они в 40-х годах оказались перед фактом крушения всей своей эстетической системы, ибо, будучи связаны своей живописной манерой, самодовлеющими канонами ее условного изобразительного языка, они не смогли ответить на те новые требования, с которыми выросший за годы социалистического строительства и Великой Отечественной войны советский человек стал подходить к искусству. Их живопись обнаружила свою полную неспособность к дальнейшему развитию. Между тем советская жанровая живопись шагнула в послевоенные годы далеко вперед. В ней созрели новые, творческие силы, выросшие в тесной связи с народом и крепко связанные с национальной традицией русского реалистического искусства.

Выше было уже отмечено, что наибольшие трудности для жанристов представляла в 30-х годах картина крестьянской колхозной тематики. Это была для советской живописи по существу новая область. Вопросы колхозного строительства, колхозного быта... Со всем этим, естественно, живопись прежде не сталкивалась. И тот факт, что именно здесь передовые советские художники сумели сказать новое слово, было свидетельством большой ценности того опыта, который наше искусство накопило на предыдущем этапе. Борьба, которая здесь развернулась, была в существе своем продолжением на новом, более высоком этапе и в новых условиях общественной и художественной жизни той борьбы, которая имела место и в двадцатых годах. И в ней снова, как и тогда, победа оказалась на стороне реализма.

Тема индустриального труда и рабочего быта продолжала и в эти годы занимать интересы большого числа художников. Над ней продолжали работать те художники, чьими усилиями еще в самом начале развития советской живописи была возрождена жанровая картина. Характерным примером может здесь послужить картина С. В. Рянгиной «Все выше» (1934 г.), которая одна из первых воспроизводила в нашей жанровой живописи типический образ советского молодого человека. Серьезным завоеванием художницы было и то, что тема труда нашла здесь тонкое лирическое выражение.

В этом же плане значительный интерес представляла большая картина П. И. Котова «Красное Сормово» (1937 г.), изображавшая обычный рабочий день на сормовской судоверфи, простой сюжет, поднятый художником до подлинно поэтического звучания. Из действующих лиц этой картины наиболее содержательный образ представляла центральная фигура молодой работницы. В ней было нечто большее, чем удачно выбранная натура. Здесь было обобщение, оно вызывало множество жизненных ассоциаций, связанных с новым обликом нашей рабочей молодежи. И именно этой центральной фигуре лучше всего отвечал простор волжского пейзажа, мастерски включенный художником в картину.

Стахановское движение, как знаменательное, передовое явление нашей современности, в котором с наибольшей отчетливостью выступили черты подлинно нового, социалистического человека, стало в эти годы предметом пристального внимания со стороны отдельных художников-реалистов. Характерно, что и здесь, как и в колхозной тематике, инициативу проявили молодые художники, вошедшие в художественную жизнь в начале 30-х годов. Они сумели поднять тему труда и социалистического строительства на несравненно более высокую ступень идейно-художественного сознания по сравнению с тем, как она была отражена в картинах периода 1-й пятилетки. Первым таким произведением была картина К. И. Финогенова — «Никита Изотов инструктирует шахтеров» (1935 г.).

Черты нового этапа нашего искусства, черты социалистического реализма сказались здесь не только в том, что несравненно большую роль, чем прежде, играет в этой картине человек, рабочий. Эта черта была уже достигнута на исходе предыдущего этапа развития тематической живописи. Как нечто подлинно новое и вполне созвучное самой жизни было воспринято в этой картине то, что ее действующими лицами стали конкретные люди, что она воспевала, таким образом, героический труд подлинных передовиков производства, делая их героями художественного произведения. В этом ярко проявились то единство, та слитность эстетического идеала и действительности, которая с каждым новым шагом вперед нашего искусства становится все более определяющей его чертой. Конечно, это достижение не появилось в данном произведении неожиданно. Наша живопись шла к нему уже давно. Оно явилось результатом длительной эволюции, проявлявшей себя и в многочисленных портретах ударников, привозимых художниками из своих творческих командировок, и в некоторых

картинах на бытовые и производственные темы. Финогенов сумел сделать правильный вывод из этой тенденции. Его картина монохромная, но очень живая, переносит нас в подземные глубины шахты, где прославившийся на всю страну простой шахтер передает свой опыт товарищам, которые с вниманием прислушиваются к его словам. Как далеки эти люди от шахтеров Касаткина, в лицах которых, отмеченных печатью подневолья и мучительно тяжкого труда, лишь едва пробивается искра человеческого достоинства и гнева. Сумев выразить в образах шахтеров лучшие черты человека новой эпохи, Финогенов своей скромной, но содержательной картиной несомненно примыкает к тем советским художникам, которые сказали новое слово в советской жанровой живописи 30-х годов.

На выставке «Индустрия социализма» было представлено множество картин рабочей, индустриальной тематики. Некоторые из них (как, например, «Бригада стахановцев» Г. Г. Ряжского и др.) развивали тот же метод раскрытия производственной темы, что и картина Финогенова 1935 года. Во многих картинах получило отражение новое отношение рабочего человека к труду. Хотя крупных художественных достижений в этой области выставка еще не дала, отдельные произведения (например, «Смена мотористок в шахте» К. А. Козловой) выделялись своим довольно верно переданным жизнерадостным настроением.

Были здесь произведения, отражавшие и другие стороны советской жизни, общественную активность рабочих и их заботу о своем государстве. Среди последних выделялась большая картина В. Н. Яковлева —«Старатели пишут письмо творцу Великой Конституции» (1937 г.). В ней тоже изображены конкретные люди, носители передового опыта социалистического труда — стахановцы золотых приисков. То единство жизни и искусства, о котором говорилось выше, получило в этой картине еще более яркое выражение, ибо художник сумел передать в образах рабочих черты, говорящие о глубоко осознаваемой ими важности их послания великому вождю. История создания этого полотна, дошедшая до нас в рассказе самого автора, очень характерна для всего ее внутреннего строя. Она поучительна как раз тем, что дает ясно почувствовать, как на деле в художественной практике наших живописцев воспринималось ими единство жизненного и эстетического идеала, как прекрасное было увидено ими в самой жизни, в ее многосторонних проявлениях.

«Приехав на глухой, затерянный в горах и чрезвычайно живописный Валерьяновский рудник,— рассказывает В. Н. Яковлев,— я увидел оживленно беседующую группу рабочих. Интересный типаж, яркое солнце, удачная группировка — все это поразило мое воображение. Расспросив подошедшего парторга о сути происходящего собрания, я узнал, что это лучшие люди местного прииска — стахановцы — пишут ответ на поздравление товарища Сталина работникам золотой промышленности в связи с выполнением плана. В моей голове тогда же созрела мысль написать картину, отражающую этот чрезвы-

чайно характерный момент. Немедленно я сделал зарисовку этой сцены в альбом, а на следующий день я писал героев моей картины прямо на солнце возле драги»[1].

Картина эта остается и по сей день одним из лучших произведений мастера. Ее значение в творчестве Яковлева характеризуется прежде всего тем, что именно в этом полотне он впервые предстал перед советским зрителем без того несколько нарочитого подражания музейным образцам старой фламандской живописи, которое очень часто архаизировало, отчуждало образы нашей современности в его прежних картинах. На сей раз живые и могучие впечатления социалистической действительности решительно победили школьно-музейные стандарты его старой манеры. С другой стороны, долголетнее изучение старых мастеров-реалистов сказалось в этой картине своей положительной стороной: живо скомпанованная группа со всей естественностью жизненного разнообразия ее фигур и лиц нарисована сильно и выразительно.

Надо заметить, что среди множества картин индустриальной тематики, которыми была наполнена выставка «Индустрия социализма», не так уж много было серьезных произведений, посвященных передовому движению советских рабочих. Тема эта, как известно, и теперь стоит в порядке дня нашей живописи и ждет своего глубокого художественного воплощения.

Кроме колхозной и индустриальной тематики, жанровая живопись 30-х годов, естественно, откликалась и на другие традиционные для живописи темы современности, темы личной и общественной жизни советского человека. Новым было здесь появление ряда картин на темы партийной жизни. Из них наиболее значительным произведением была картина молодого художника И. А. Лукомского «Заводской партком» (1937 г.). Ее значение состояло прежде всего в серьезности постановки темы, во вдумчивой работе над образом каждого действующего лица. В то время, как во многих жанровых картинах тех лет второстепенные, а нередко и чисто живописные декоративные интересы заслоняли самое главное в картине[2], работа этого художника обнаружила прямо противоположную направленность.

Из всех видов тематической картины жанровая живопись оказывается в 30-х годах наиболее сложной по внутренней расстановке сил. Именно здесь определились с наибольшей остротой различные и порой противостоявшие друг другу течения советского искусства. Закономерность данного явления находит свое объяснение прежде всего в том, что в жанровой живописи художник сталкивается с наиболее актуальной темой, с темой современности. Идейные, мировоззренческие основы его метода, эстетика его творчества выявились в жанровой картине с большей отчетливостью, чем в других темах, ибо тут

---

[1] Каталог выставки «Индустрия социализма». М., 1939, стр. 32.

[2] Характерны в этом отношении такие картины, как «Делегатка» Ю. И. Пименова и «Заключение договора соцсоревнования» В. Г. Одинцова (Обе были на выставке «Индустрия социализма»).

непосредственно отразилось его отношение к действительности и его понимание задач советского искусства. Неслучайно поэтому предпринятая в данной главе попытка рассмотрения жанровой картины 30-х годов в свете проблемы образа советского человека, попытка наметить основные вехи, этапы развития образа нашего современника в картинах, посвященных теме современности, сразу же обнаружила, что наша жанровая живопись вовсе не была в тот период столь однородной, как это нередко пытаются изобразить некоторые обозреватели советского искусства. Наблюдаемое в ней различие методов изображения современности обусловливалось серьезными идейно-эстетическими расхождениями. Оно не могло не разрешиться их взаимной борьбой, в ходе которой неизменно побеждало то течение, которое теснее было связано с жизнью, с советской действительностью и более правдиво ее отражало.





IX

Главенствующей проблемой нового этапа сложения тематической живописи, к которой устремились все интересы художников, стал образ человека. На первом месте стоял здесь образ нового человека, его духовный облик и рожденная в титанической борьбе его красота.

Задача состояла не только в том, чтобы верно отразить определенное жизненное явление. Это вполне законное требование дополнялось другим, не менее актуальным. Искусство должно было воплотить данный образ во всей жизненной простоте, раскрыв при этом все его внутреннее богатство, красоту, обаяние. Стало быть, задача никоим образом не могла здесь свестись лишь к верному воссозданию только облика определенного человека, совершившего героический поступок. Надо было суметь выявить те его качества, которые делают данного человека подлинно передовым, истинным представителем класса, ставшего «родоначальником нового человечества». Только достигнув этого, произведение искусства могло бы с честью выполнять свою воспитательную функцию. И только тогда созданный советским живописцем образ мог стать предметом любви и подражания молодого поколения.

Разумеется, что столь значительная цель возникла не только у живописи. В равной мере к ней устремились и скульптура, и киноискусство, и литература. Образ героя наших великих дней стал в эти годы заветной темой всех видов искусства. Эта искомая цель всех передовых художников подчиняет себе не только тему современности, но и тему прошлого; в живописи — не только жанровую картину, но и картину историческую. Уже в 1933 г. усилия наших живописцев в этом направлении увенчались успехом на поприще темы истории революции, истории борьбы пролетариата. На материале

героического прошлого получила, наконец, свое убеждающее, целостное разрешение давняя проблема советской живописи, актуальная тема борьбы и победы нового, народного, социалистического мира над старым, эксплуататорским, исторически-обреченным.

Перед лицом великих достижений социалистического строительства сознание советского человека снова обращается к пройденному пути, как бы для того, чтобы обозреть его с той исторической высоты, на которую привела его большевистская воля партии.

В период расцвета вступает тот своеобразный, сложившийся в советском искусстве тип исторической картины, в котором сюжет представляет не столько определенное историческое событие, сколько типически обобщенное явление прошлого, а действующие лица — не столько определенные исторические личности, сколько типически обобщенные образы рядовых людей. По сути дела, в советской живописи на почве широко развитого интереса к истории революционных движений и классовой борьбы вырос новый тип исторической картины. Изображает ли советский художник в своей картине сцены из истории борьбы рабочего класса, будут ли то события революционного момента или эпизоды гражданской войны, действующие лица этой картины выступают как активные участники исторического процесса. Жизнь рядовых людей рассматривается в них в подлинном историческом свете. С этой стороны советская тематическая картина связана крепкими нитями идейного родства с прогрессивным искусством прошлого и восходит к самым передовым явлениям русской исторической живописи прошлого века. Правда, таких произведений, где выступали бы одни лишь безыменные герои истории, старая живопись почти не знала, но в лучших ее творениях народу уделялось огромное внимание. Традиции русской исторической живописи могли здесь многое дать молодому искусству. Из этого источника советские художники, конечно, немало почерпнули для создания новой исторической картины.

Она стала нарождаться у нас с первых же шагов реалистического искусства и отразила в себе то новое понимание истории и тот новый взгляд на роль народных масс, которые складывались у художника под непосредственным воздействием революционного времени и под могучим влиянием марксистско-ленинского учения.

Первые произведения этого нового жанра создавались под свежим впечатлением только что пережитых событий революции, когда художнику сама жизнь предоставила широкую возможность убедиться в том, как простые люди делают историю. В дальнейшем советская действительность каждым новым своим проявлением укрепляла и усиливала в сознании художника эти впечатления и выводы.

В начальный период развития советской тематической живописи новое восприятие исторической темы проявлялось еще незрело и порой еще очень слабо. Тем не менее оно вполне отчетливо отразилось в целом ряде картин, показанных



С. В. РЯНГИНА. ВСЕ ВЫШЕ, 1934.



П. И. КОТОВ. КРАСНОЕ СОРМОВО, 1937.



В. Н. ЯКОВЛЕВ. СТАРАТЕЛИ ПИШУТ ПИСЬМО ТВОРЦУ ВЕЛИКОЙ КОНСТИТУЦИИ, 1937.



К. И. Ф И Н О Г Е Н О В. НИКИТА ИЗОТОВ ИНСТРУКТИРУЕТ ШАХТЕРОВ. 1935.

на выставках АХРР. По мере того, как росло наше искусство, как крепло оно идейно, историческая картина этого рода приобретала все большую внутреннюю весомость, художественную убедительность и общественную значимость. Удельный вес произведений нового исторического жанра в общем художественном развитии нашей живописи на протяжении всего рассматриваемого периода (1917—1941 гг.) был весьма велик, проявляя при этом тенденцию к возрастанию от одной крупной выставки к другой. В данном жанре советскими художниками был накоплен большой опыт идейной живописи.

Здесь прежде всего должна быть названа картина Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933 г.), так как в ней впервые с такой последовательностью в раскрытии идейного содержания и с такой жизненной полнотой выражения характеров был воссоздан в советской живописи образ человека. Особо примечательным было то, что образ человека выступил здесь в его различных социальных гранях. На этом полотне советский зритель нашел и глубокую живописную характеристику классового врага и убедительное, правдивое воплощение образа рабочего-большевика.

Характерно при этом, что победа нового, достигнутая в таком художественном качестве, которого не знала советская живопись прошедших лет, принесла с собой и такое взаимодействие со старым реалистическим искусством, какого также не видел предшествующий период. Ничто, может быть, так не характеризует новое творческое отношение к старому реализму, как то, что, будучи с ним теснейшим образом связана, советская живопись сумела теперь развить и углубить целый ряд его важнейших особенностей.

Первые же произведения советской живописи, в которых определились ее новые черты, наглядно раскрывают все это. Названная картина Иогансона представляет в этом отношении наилучший пример. Ее принципиально новые черты, как черты, принадлежащие нашей эпохе и нашему более высокому идейному строю художественной мысли, выступают с определенной отчетливостью при сравнении ее с такой весьма близкой ей по теме картиной дореволюционного искусства, как «Допрос революционерки» В. Е. Маковского (1904 г.).

Маленькая картина Маковского изображает сцену допроса со свойственной этому замечательному русскому мастеру-жанристу остротой и точностью в воспроизведении деталей быта. Двум старым царским чиновникам, сидящим за столом, противостоит женщина-революционерка. Она стоит перед ними не сломленная и слабая, а сильная, гордая. Образы чиновников здесь сродни многим фигурам из картин этого художника, в них немало смешного, но безусловно наблюденного в жизни. В картине смешные и жалкие старички выступают до некоторой степени как сатира на царский строй, сатира, подмечающая нелепость старого режима и этим стремящаяся вынести ему свой приговор. Образы Маковского могут дать весьма острое представление о чиновничьей среде, хотя и не способны исторически верно

олицетворять собой феодально-бюрократический строй в его определяющих классовых чертах. Образы царских чиновников при всей сатиричности вполне конкретны и жизненны. Здесь художник в своей привычной сфере. Но в гордом облике революционерки чувствуется скорее театральность и поза, нежели жизненные черты поднимающегося народа. Художнику явно нехватало реальных знаний и жизненных наблюдений для раскрытия внутреннего содержания образа. Отсюда тот налет абстракции, который современный зритель ощущает в этом образе. Откуда пришла сюда эта гордая женщина? Кого она здесь представляет? На эти вопросы картина Маковского не дает ответа. Противостоящие в ней друг другу люди не в состоянии обнаружить свое действительное положение в обществе.

У Маковского силы реакции выглядят смешными и слабыми. Советский художник более осознанно и более трезво изображает врага, учитывая при этом социальную практику трех революций и гражданской войны.

Иогансон, при всей своей любви к Маковскому, как большому мастеру бытового жанра, не пошел по его стопам. Он полностью отверг столь близкую его собственной теме картину старого мастера, не взяв для себя ничего из композиции и колорита последней, ибо эти средства в их сугубой жанровости никак не подходили к задуманной им большой социальной драме. Иначе и бесспорно в более высоком плане были поняты им задачи и, в соответствии с ними, он избрал для себя другой образец в художественном наследстве. В картине Иогансона «Допрос коммунистов» критика единодушно отмечала репинские элементы, усмотрев их и в большом и в малом, в жизненной полноте характеристики человека, в жизненной правде его психологического состояния и в интерьере, в деталях обстановки. Отдельные аналогии в группировке фигур с «Арестом пропагандиста» или в построении интерьера с «Иваном Грозным» можно действительно наблюдать в этой картине. Но в «Допросе коммунистов» совпадения с репинскими живописными приемами отнюдь не явились результатом простого подражания. Элементы старой формы здесь полностью и органически переработаны в соответствии с содержанием данного произведения. Приближение же советского живописца к репинскому уровню полноты выражения жизни было для данного периода крупной победой советского искусства. Но эта победа не пришла в картину Иогансона одна. И вряд ли она могла быть достигнута без другой победы, которая как раз и определила подлинно новаторскую сущность этого произведения.

Суть картины в борьбе нового со старым, в героическом пафосе этой борьбы. Не слабыми и не смешными показаны здесь те действующие лица в этой исторической драме, которые выступают в ней в роли «победителей». Они написаны сочно, полно, во всю силу своей роли. И благодаря глубине раскрытия их характеров, их классовой природы зритель видит всю действительную слабость их временной силы. Перед несломленным, несгибаемым, победным духом представших перед ними коммунистов выступает их бессилие, которое художник тонко отмечает

во всем их поведении. Зрителю ясно, что они могут подвергнуть допрашиваемых бесчеловечным истязаниям, и столь же ясно, что они не смогут от них ничего добиться. Слишком различны противостоящие и как бы незримо борющиеся здесь силы. Великая битва гражданской войны продолжается в этой избе и, как метко выразился сам автор о своих героях, «красные наступают и должны раздавить белых»[1]. Над старым миром, представленным в картине в образе трех офицеров-белогвардейцев, история вынесла свой приговор. Таков вывод, таково настроение зрителя, созерцающего эту историческую драму. Замечательно, что при этом художник ни на иоту не отступает от жизненной правды. Три офицера, ведущие допрос, предстают перед зрителем в своем вполне естественном обличьи. Эти люди тонко характеризованы в их кастовых признаках. Но как раз поэтому особенно остро воспринимается вся подлость их черного дела. Здесь звучит пафос правдивой социальной критики и отсюда узнанные зрителем отзвуки старого русского демократического искусства.

Но важнейшим достижением этой картины был тот пафос утверждения нового, который художник вложил в облик истинных героев этого большого произведения советского искусства. Они, мужчина и женщина, с лицами простых людей, какие тысячами встречаешь повсюду, стоят перед сидящими у стола офицерами. И в этом противопоставлении, решительно подчеркнутом художником, вся суть картины. Лица коммунистов, все их сдержанное и внутренне-собранное состояние говорят о твердой решимости и ясном сознании происходящего. Мужчине, с его крепким, по-военному подобранным телом и открытым лицом, самообладание дается легче. Женщина, еще совсем юная, заметно сдерживает свое волнение: об этом говорят ее чуть прищуренные глаза, ее сомкнутые руки. Все здесь просто, все реально, без «позы», без риторических жестов. Но зритель не может не понять, что именно они являются подлинными победителями в этом поединке, ибо в нем, как в капле воды, отразилась историческая борьба двух миров. В победе своего класса, своего великого дела черпают эти двое силы для выдержки, для стойкости, для моральной победы над своими палачами. Озаренные сильными чувствами и верой в правоту своей борьбы, эти люди предстоят перед своими судьями во всем обаянии простоты и подлинной человечности своего облика. Их образ героичен.

При всей своей правде, глубокой и неприкрашенной, эта сцена излучает чувство подъема, пафос борьбы. Картина Иогансона при всем своем суровом реализме романтична, но не той отвлеченной романтикой, которая так часто грешила против жизненной правды, а той реальной, хорошо знакомой советским людям романтикой, которую непрестанно порождает наша действительность, романтикой деяний, борьбы и созидания. Картина Иогансона, написанная в 1933 г., могла бы быть прекрасной иллюстрацией к тому тезису о революционном романтизме,

---

[1] Цитируется по монографии Н. С. Моргунова, Б. В. Иогансон. «Искусство», М., 1939, стр. 52.

который А. А. Жданов развил на съезде писателей в 1934 г. «Для нашей литературы,— говорил А. А. Жданов,— которая обеими ногами стоит на твердой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная». И далее— «революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами». Именно эту черту нашего времени удалось художнику Иогансону воплотить в своем «Допросе».

Патетический стиль этого произведения проникает во все его части и сказывается во всех особенностях его живописной ткани. Пространство, заключенное в стенах небольшой комнаты, где ведется допрос, кажется бесконечно расширенным благодаря своеобразному построению картины. Так становится понятна эта эллиптическая композиция с двумя центрами, ее динамичность, обостренная наклоном интерьера, его высоким горизонтом[1]. Колористические и световые акценты организованы и распределены по картине в соответствии с развитием изобразительного повествования. Так становится понятным этот скупой вечерний свет, выхватывающий из сумрака интерьера лишь самое главное и с наибольшей силой — фигуры коммунистов. Залитые светом, четко, весомо выделяются они среди всего, что изображено в картине, и воспринимаются поэтому, как нечто чужеродное окружающей их обстановке и людям, которым они противостоят. Между тем в правой части картины, там, где сидят белые офицеры и где свет падает не столь резко, люди и их предметное окружение объединены, слиты воедино. Мундиры офицеров, позолота кресла на первом плане, мерцающие в тени приглушенные цветовые пятна обивки на спинке кресла — все это служит естественным обрамлением для офицеров, на фоне которого выступает правдивая характеристика их классовой сути. Так закономерно обусловливается напряженным настроением происходящего горячий колорит картины, с его контрастами красного, синего, желтого, черного, равно как и вся живописная манера, энергичные удары кисти,

---

[1] В рецензии С. Ромова («Искусство» № 4 за 1933 г.) на выставку «15 лет РККА» была предпринята попытка (правда, весьма робкая) оспорить достоинства композиционного решения картины Иогансона. «Можно, пожалуй, сделать оговорку относительно композиционно-пространственного построения,— пишет рецензент,— можно было, быть может, избежать излишней нарочитости ракурсов в посадке фигур и столь же неожиданной нарочитости в выборе перспективы» (стр. 33). Не случайно за этой оговоркой не следует никакого ее обоснования. Подобного рода критика, опирающаяся на субъективные домыслы, проходит мимо требований идейного содержания, их воздействия на форму произведения и проистекающей отсюда логики композиционного мышления художника. Неудивительно поэтому, что подлинное художественное своеобразие этого выдающегося произведения осталось непонятым рецензентом, который, однако, нашел в своем лексиконе вполне определенные краски без всяких «пожалуй» и «быть может» для высокой положительной оценки картины С. Герасимова «Клятва партизан», которая тогда уже вызывала серьезные возражения передовой критики.

точно высекающие пластику фигур и лиц и эскизно намечающие второстепенные детали. Все, что в этой комнате находится за пределами первого плана, где развертывается мизансцена трагического действия картины, написано лишь настолько, чтобы наметить, определить предмет, не вдаваясь в детализацию. Едва тронуто окно с мерцающей за ним вечерней синевой снега, слегка «промазаны» стены и т. д.

Таков своеобразный живописный строй этого произведения. Черты глубокой художественной традиции сочетаются в нем с подлинным новаторством, новое дополняет черты старого искусства, проявляясь в большом и малом, в идейном замысле, в образном содержании, в композиции, в деталях обстановки.

Эти качества картины Иогансона выступили тем отчетливее, что на выставке XV-летия РККА, где она была показана, зритель мог ее сравнить с другой картиной на ту же тему, с «Допросом большевика» Дейнека. Это последнее произведение, давшее ряд остро очерченных характеристик белогвардейцев, оставалось все же неглубокой картиной. Характерно для всего строя этой картины, что при всей обобщающей суммарности живописной манеры, интерес зрителя сосредоточивается скорее на частностях, чем на общем, на отдельных фигурах и деталях «рассказа», а не на идее. Не раскрыв в своей картине образа большевика [1], художник не поднялся здесь до большого исторического обобщения. Иогансон же создал настоящую историческую картину, показал в ней историю, творимую подвигами простых людей.

Советские живописцы в своей работе над картиной на предыдущем этапе искали таких решений темы текущей современности, которые бы выявили ее развитие, ее движение к будущему. Иогансон в своей картине несомненно нашел правильное решение этой задачи. Показав в ней сюжет из недавнего прошлого, он увидел его глазами советского человека, хорошо понимающего политическую обстановку в мире сегодняшнего дня, и сумел из этого прошлого протянуть незримые нити к завтрашнему дню. Тема гражданской войны, столь часто изображавшаяся в живописи, взята здесь Иогансоном в новом идейном аспекте, в предвидении грядущих битв. В высоких моральных качествах советских людей, в их верности делу коммунизма, в их героизме, принесшем свои победные плоды в гражданскую войну, он видит надежду для будущего.

Эта идея получила свое выражение также и в других картинах на выставке XV-летия Красной Армии. Особенно отрадно было видеть такое углубление идейного содержания в произведениях батального жанра. О новом этапе в творчестве Грекова и о подъеме, пережитом этим

---

[1] Характерно, что Дейнека обошел эту задачу, поместив фигуру большевика по отношению к источнику света так, что лицо его оказалось в тени и почти «выключено» поэтому из коллизии изображенного эпизода.

мастером как раз в тот период, уже говорилось. Весьма примечательным образцом батальной живописи данного этапа явилась картина М. И. Авилова «Приезд И. В. Сталина в Первую конную армию в 1919 году», к которой мы вернемся в следующей главе. Здесь же в первую очередь должна быть отмечена картина Г. К. Савицкого «Поход таманской армии», которая во многих отношениях перекликается с произведениями, рассматриваемыми в данной главе.

Героический переход сорокатысячной армии, пробившейся через занятые белыми районы на соединение с Красной Армией, был красочно описан еще в начале 20-х годов А. С. Серафимовичем в его романе «Железный поток» и неоднократно привлекал внимание советских художников. Савицкому удалось создать на данном материале одно из лучших своих произведений. Изобразив часть движущейся в горной местности армии, он сумел это сделать так, чтобы дать представление и о трудности этого пути, и о его героических участниках. Своеобразна композиция картины. С левого нижнего угла к середине правого края и оттуда к левому верхнему углу протянулась живая лента вооруженных рабочих и крестьян, их жен и детей, повозок с пулеметами и с тут же примостившимися ранеными, артиллерийских орудий, всадников. Благодаря жизненному многообразию типов, обликов, характеров людей картина производит впечатление как бы живого куска самой действительности. Особо существенной стороной этого произведения явилось то, что художник разместил наиболее типические фигуры па первом плане и в них сумел дать почувствовать исторический смысл события. Рисунок в этой многофигурной композиции отличается более четким и гибким характером, чем во всех предыдущих произведениях художника. Колорит, свободный от неопределенных грязноватых тонов, характерных для его картин 20-х годов, при всем разнообразии предметов, одежд людей и проч., подкупает своей цельностью.

На той же выставке РККА можно было увидеть целый ряд картин, близких иогансоновской, как по тематике и по поставленным в них вопросам идейного содержания, так и по выдвинутым в них творческим задачам. То были такие произведения, как «Интервенты» Н. М. Ромадина, «Братья» П. П. Соколова-Скаля и некоторые другие. В ближайшие за этой выставкой годы появилось еще несколько картин, которые также должны быть поставлены в данный ряд. Среди них наиболее примечательны были «Прифронтовой ревком» Ромадина (1934 г.) и «Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 г.» Г. М. Шегаля (1935 г.).

Во всех этих произведениях столкновение классовых сил выступает в драматическом сюжете, как противопоставление исторически сложившихся социальных типов и как коллизия характеров, чем и достигается широкое идейное обобщение изображенного в картине жизненного факта, который приобретает,

таким образом, значительность исторического события. Такой внутренний строй картины является важным достижением советской живописи, ибо при всей глубине содержания оно ясно и прямо доходит до зрителя.

Рассмотрим из них произведение, в котором достигнута наибольшая глубина психологического содержания,— картину Г. М. Шегаля «Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 г.». Здесь, в отличие от картины Иогансона, взят определенный эпизод гражданской войны. Он имеет свое место и дату. Художник, если и не мог пользоваться иконографическим материалом, то все же мог руководствоваться некоторыми указаниями местных жителей. Однако локальный момент играет в картине незначительную роль. Все здесь поднято в своей общей значимости, и событие выступает перед зрителем как некое типическое явление революционного времени.

Картина Шегаля по теме весьма близка к картине Иогансона. Она развертывает перед зрителем как бы следующий акт исторической драмы: допрос закончен, начинается расправа. В холодном сумраке вдоль низкой каменной стены стоят выведенные на расстрел рабочие. Казнь началась, некоторые фигуры падают, другие еще держатся на ногах. Все обращены лицом к зрителю. Все в этой картине построено на психологической характеристике душевного состояния казнимых. Здесь развернута целая гамма чувств и состояний — от несгибаемого самообладания до полуистерического отчаяния. В картине есть очень сильные лица, есть правдивые, как бы выхваченные из жизни человеческие характеры, есть удачные сопоставления (как, например, стоящие в центре всей группы рядом друг с другом старый и молодой железнодорожники).

Естественно, что такое напряжение внутреннего содержания отдельных образов не было бы достигнуто без основательного освобождения живописи художника от того влияния сезаннизма, которому Шегаль был подвержен в 20-х годах. В этой картине Шегаль решительно отходит от свойственной ему прежде живописной системы и обращается к классическому наследию реалистической живописи. Перелом, наметившийся в его работах 1931 года, здесь значительно углублен и закреплен. В центре внимания художника стоит человек, большевик, героический образ которого теперь властно влечет к себе все помыслы мастера. Таковы положительные черты картины Шегаля «Расстрел железнодорожников», о которых не следует забывать при дальнейшем ее анализе.

Отдавая должное отмеченным качествам и достижениям, необходимо обратить внимание на слабые стороны этого своеобразного произведения. Они уже заметны в общем замысле, решительно заявляют о себе в содержании картины и, наконец, выступают в ее композиции и живописном строе.

«За сюжет расстрела я взялся потому,— рассказывает художник,— что, как мне казалось, до сих пор этим сюжетом решалась только тема разгрома, ужаса смерти, который разъединяет людей... Мне же хотелось показать

единство и братство до конца... Мне хотелось увидеть самому и показать другим этих близких нам людей, их состояние, людей после пыток и тюрьмы, выведенных в сумерки к стене... я хотел их показать неколебимо верящими в окончательное торжество дела революции...»[1].

Внимательно рассматривая картину, переводя взгляд от одной фигуры к другой, зритель узнает в них различные и очень тонко выявленные художником душевные состояния этих людей перед лицом смерти, но не находит в них той глубины воплощения идеи, за которую они идут на смерть. Картине и ее действующим лицам недостает силы, недостает той самой неколебимой веры в «торжество дела революции», которую замыслил выразить художник. Пусть смерть этих людей не выглядит как гибель, но она не выглядит и как победное утверждение правоты их идей.

Картине Шегаля недостает героического начала. «Избегая напыщенности и упрощенной „олимпийной" трактовки героики,— говорит автор „Расстрела железнодорожников",— я дал место и моменту естественной человеческой слабости,— жалости и отчаянию»[2]. «Человеческие слабости» в картине есть, но нет в ней благородного подвига. Выражение героики может быть простым и естественным, и оно действительно таково, когда питается народным пониманием подвига. Изгнать его из замысла подобной картины, значило допустить серьезную погрешность против художественной правды.

В картине Шегаля стойкость одних, апатичное равнодушие других, подавленность третьих, отчаяние четвертых воспринимаются зрителем как некая экспозиция характеров, как ряд тонких психологических этюдов, могущих вызвать волнующий отклик в душе человека, но вряд ли способных поднять его дух, укрепить его сознание и волю.

Особо спорным следует при этом считать сюжетно-композиционное построение картины, в которой ни палачи, ни их вдохновители не изображены, а сами расстреливаемые рабочие стоят лицом к лицу со зрителем. К нему обращены суровые взгляды стоящих в центре людей, к нему несутся проклятия других казнимых, к нему обращены заломленные в отчаянии руки женщины.

Приглушенные холодновато коричневые тона картины больше способствуют выражению мрачного отчаяния, чем моральной силы, воплощенной в отдельных образах. Картина может возбудить в зрителе скорее эмоции скорби, нежели воспитывать неустрашимость перед трудностями и готовность к борьбе.

Таким образом, сама тема произведения, при всей его психологической заостренности, не вполне раскрыта в ее историческом содержании. Картина в целом носит двойственный, противоречивый характер. С одной стороны, в ней выступает ряд положительных свойств, связывающих ее с общими устремлениями передового искусства этих лет; с другой же стороны, в ней

---

[1] Г. М. Шегаль. Как я писал картину «Расстрел колчаковцами железнодорожников в Кизеле в 1919 г.». «Творчество», 1936, № 4, стр. 14.

[2] Там же.



Б. В. ИОГАНСОН. ДОПРОС КОММУНИСТОВ, 1933.



Б. В. ИОГАНСОН. ДОПРОС КОММУНИСТОВ (ФРАГМЕНТ — ЛЕВАЯ ГРУППА).



Б. В. ИОГАНСОН. ДОПРОС КОММУНИСТОВ
(ФРАГМЕНТ — ПРАВАЯ ГРУППА).



Н. М. РОМАДИН. ПРИФРОНТОВОЙ РЕВКОМ, 1934.

проявляются серьезные ошибки в истолковании темы, повлекшие за собой такое сюжетно-живописное решение, которое лишает картину цельности образа.

Написанная через два года после «Допроса коммунистов» Иогансона, картина Шегаля представляла собой своеобразную попытку дать новый, психологически более разработанный аспект почти той же темы. Однако обогащения темы здесь не получилось. В погоне за мнимой «сложностью» содержания, за психологической детализацией здесь была в значительной степени утеряна та целенаправленность идейного содержания и та мужественная ясность героического образа, которую за два года до этого удалось достичь автору «Допроса коммунистов».

Другое из названных здесь произведений — картина Н. М. Ромадина «Прифронтовой ревком» (1934 г.) также представляла собой своего рода отклик на картину Иогансона. Ромадин изобразил допрос белого офицера в революционном комитете. Это было серьезное произведение молодого еще тогда художника, заметно выделявшееся среди картин 30-х годов, хотя и не свободное как от дефектов в живописи и рисунке, так и от более глубоких ошибок в раскрытии самого содержания.

В центре внимания художника стоял допрашиваемый белый офицер. Именно эта фигура написана с наибольшей экспрессией, психологической сложностью и жизненной полнотой характеристики. Она представлена перед зрителем, как образ побежденного врага, подавленного и сознающего гибель своего дела. Здесь художник нашел нужные штрихи, краски, чего нельзя сказать об остальных действующих лицах изображенной им сцены. Образы членов Ревкома переданы схематично, бледно и лишены богатства внутреннего содержания. Последнее обстоятельство неприятно усугубляется тем, что в то время как в правой части картины (там, где стоит допрашиваемый) все написано сдержанно и ничто не отвлекает внимания от фигуры офицера, от его лица, его эмоций, в левой части картины (там, где сидят члены Ревкома) все завалено какими-то предметами, которые призваны, очевидно, создать здесь так называемое «живописное» оживление. Художник, видимо, уже в процессе создания картины ощущал неполноценность характеристики фигур в левой части и, будучи не в силах решить здесь задачу непосредственно, предпринял попытку найти ее решение окольным путем «живописного» оживления. Если бы недостатки картины Ромадина не выходили за пределы частных дефектов, на них нам не следовало бы и задерживаться. Но дело в том, что они неминуемо приводят к определенному «сдвигу» в содержании картины: плененный белый офицер выглядит человеком более сложным, его образ кажется более содержательным, чем внутренний облик представителей борющегося народа. Образы коммунистов получились обедненными. Историческое содержание темы оказалось поэтому также не вполне верно раскрытым, как и в картине Шегаля, хотя и по другим причинам.

Особняком от этих произведений стояла картина С. В. Герасимова «Клятва партизан» (1933 г.). Мы находим в ней то же стремление художника к воссозданию типического явления великих будней революции, то же желание ответить на вопрос, как народ, отстаивая советскую власть, сам вершит свою историческую судьбу. Мы находим в этом произведении также попытку развернуть перед зрителем картину героического порыва масс. Но слишком много в картине С. В. Герасимова таких особенностей, которые коренным образом отличают ее от картин очерченного выше круга. Линия расхождения проходит здесь по основным принципам советского реалистического искусства, сказываясь с особенной резкостью в подходе художника к образу человека[1].

В отличие от авторов анализированных выше картин С. В. Герасимов изображает борьбу народа против его угнетателей, как некий стихийный взрыв ярости, а героических партизан — как некую стихийную силу. Ее носители — партизаны при всем различии их внешних обликов по сути своей весьма мало индивидуализированы. Но дело, однако, не только в этом. Гораздо хуже то, что они все предстают в облике людей примитивного интеллекта. Это не сознательные, руководящиеся самой передовой идеей представители народа, борющиеся за его кровные интересы, а какая-то серая, страшная в своей стихийной ярости толпа. Здесь нет ни того внутреннего благородства и величия подвига простых людей, которые так хорошо показал Иогансон, ни того разнообразия психологических характеристик, которое сумел развернуть в своей группе рабочих Шегаль. Картина С. В. Герасимова представляет по сути дела иной метод художественного мышления. Художника интересует здесь не внутреннее содержание образа человека, а лишь внешняя экспрессия, извлекаемая художником из жеста, из искаженных резкими эмоциями черт лица и т. п. Идейное содержание партизанского движения не понято им, образ партизана искажен. Такие люди не могли победоносно завершить то великое историческое дело, за которое самозабвенно боролись красные партизаны в гражданскую войну.

Неверное, примитивно понятое содержание облечено в этой картине во вполне адэкватную ему форму. Тусклосерая гамма красок, прорванная резко диссонирующим красным пятном знамени и мазком яркокрасного банта внизу, да и вся эскизная манера живописи вряд ли могли бы соответствовать более тонкому и более глубокому содержанию. Пороки «Клятвы партизан» не были, разумеется, лишь результатом частных ошибок автора, а явились закономерным следствием не свободного от формализма творческого метода, трудности преодоления которого, как известно, очень осложнили все дальнейшее развитие творчества этого одаренного художника.

---

[1] В связи с этим был особо симптоматичен факт резкого расхождения критики в оценке этого произведения. В то время, как журнал «Искусство» давал неоднократно высоко положительную характеристику картины С. Герасимова, журнал «Под знаменем марксизма» (№ 6 за 1936 г.) решительным образом указал на неблагополучие с изображением советского человека как в данной картине, так и в некоторых других работах этого мастера.

Что могла прибавить эта картина к общим представлениям о героическом движении сибирских партизан, широко распространенным в народе, если она не только не углубляла эти представления, но давала в корне неверное, надуманное толкование темы? Ее нездоровая, болезненная экспрессивность, исказившая весь облик изображенных людей, исказила и историческое содержание данной темы. «Клятва партизан» показала, что С. В. Герасимовым не был глубоко воспринят и освоен тот новый идейный подход к событиям прошлого и современности, который вырабатывался на протяжении ряда лет развития советского искусства и, прежде всего, развития историко-революционной картины, работа над которой стала для передовых живописцев своеобразной школой материалистического, марксистско-ленинского понимания истории. Отсюда недостатки произведения С. В. Герасимова как тематической картины вообще и как исторической картины в особенности.

Советская историческая картина, верно раскрывая тему далекого или близкого прошлого, способна стать великолепным средством идейного воспитания массового зрителя. Семена, брошенные подобной картиной, падают на благодатную почву, ибо тяга к изучению истории нашей родины, к познанию многовековой борьбы ее народов, а в особенности к всемирно-историческому пути русского рабочего класса, завоевавшего социализм, давно уже охватила широчайшие круги нашего народа. Все это в огромной мере умножает ответственность художника, берущегося за историческую тему. Прошло уже то время, когда один лишь выбор историко-революционной темы художником мог удовлетворить жажду художественного познания прошлого.

На новом этапе развития нашего искусства советский исторический живописец должен был хорошо понять, что мировоззрение революционного пролетариата, мировоззрение марксистско-ленинской партии проникнуто глубочайшим историзмом. Наши великие учителя видели в изучении прошлого одно из важных средств познания настоящего, и именно эту действенную сторону марксистско-ленинского понимания истории должен был освоить художник. Привлекая опыт прошлого, классики марксизма укрепляли идейные и боевые позиции рабочего класса. Партия неустанно пропагандирует изучение истории и борется за чистоту и подлинную научность исторического метода.

На новом этапе развития советской живописи, отмеченного углублением реализма, освоение учения марксизма-ленинизма становится настоятельным жизненным требованием. Вне такого освоения становится невозможным развитие реалистического искусства, на что определеннейшим образом указали ошибки и пороки некоторых исторических картин наших видных мастеров. И этот же непреложный закон был блестяще подтвержден подлинными достижениями социалистического реализма.

Глубокий историзм художественного мышления становится определяющей стилистической особенностью социалистического реализма, который стремится

к темам, таящим в себе возможность раскрытия динамики жизни и разнообразных связей человека с эпохой, с историческим развитием народа.

А. М. Горький считал, что по отношению к прошлому советскому художнику «необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения,— говорил он,— должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм...»[1].

Советский художник ищет в прошлом прежде всего истоков современного развития, он стремится показать рождение нового и отмирание старого, победу нового над старым. Характерным в этом смысле произведением советской живописи явилась картина того же Иогансона, исполненная им несколько лет спустя после «Допроса коммунистов» и названная «На старом Уральском заводе». Ее тема — снова столкновение двух миров. Ее сила в правдиво и глубоко выраженном пафосе борьбы рабочего класса.

Есть что-то в излюбленных темах Иогансона глубоко типическое для нашей эпохи, эпохи всемирно-исторической борьбы, в которой решаются судьбы всего человечества. Нет ничего исключительного в том, что интересы художника прикованы к этой теме. В ней черпают вдохновение и материал наша поэзия, наше киноискусство и живопись. Духом этой великой борьбы проникнуто все наше искусство. И кажется, что самый метод социалистического реализма создан для выражения этой темы с ее героикой и суровой правдой, с ее глубокой исторической мудростью. Еще Ф. Энгельс предвидел значение этой темы для будущего искусства. «Революционный отпор рабочего класса угнетающей его среде, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, добиться своих человеческих прав вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»[2].

На этой именно теме выросло пластическое мышление самого Иогансона. Рассказывая о методах своей работы над композицией, он признается, что предметом его исканий становится всегда «противопоставление двух начал» и когда оно найдено, значит «мысль ясна» и «надо приступать к этюдам»[3].

«Противопоставление двух начал»— такова логика композиционного мышления Иогансона. Мы узнаем в ней художника, для которого тема борьбы рабочего класса, коллизия классовых столкновений, стала его излюбленной темой, с которой неразрывно связан весь его творческий метод.

В картине «На старом Уральском заводе» художник обращается к ранней поре рабочего движения, вернее, к его предыстории. «Моя картина „Урал

---

[1] М. Горький. О литературе. Изд. 3-е. М., 1937, стр. 350.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVIII, стр. 27.

[3] Архив МОССХ. Стенограммы конференции, посвященной картине. Выступление Б. В. Иогансона.



Г. М. ШЕГАЛЬ. РАССТРЕЛ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКОВ КОЛЧАКОВЦАМИ В КИЗЕЛЕ В 1919 г., 1935.



П. П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ. РАБОЧИЙ ОТРЯД ОТПРАВЛЯЕТСЯ НА ФРОНТ, 1937 г.

демидовский" [1], — рассказывает Б. В. Иогансон, — была задумана мною в 1935 г. во время поездки по Уралу. Я побывал в его старых и новых индустриальных центрах. В одном из них набрел на цех, не переоборудованный с древних времен. Это был каменный сарай с толстыми кирпичными стенами, похожий на тюрьму, — наследие старых заводчиков Демидовых. И когда я увидел рядом цехи советских заводов, родилась идея картины. Мне представилась ужасающая обстановка, в какой работали и боролись с капитализмом рабочие демидовских заводов. Я много говорил с рабочими, помнившими дореволюционные порядки, и они мне рассказывали, как их отцы и деды убегали от демидовской кабалы в леса. Этот разинский дух позднее вылился в сознательную революционную борьбу уральского пролетариата с уральскими заводчиками. Столкновение двух классов, двух социальных психологий я решил дать в моей картине. Это столкновение персонифицировано в образах заводчика и рабочего. Это мой любимый метод решения живописной темы» [2].

Художник вводит зрителя в литейную мастерскую старого уральского завода. В тесном, закопченном и грязном помещении литейной рабочие заняты своей работой, подготовкой земляных форм для литья. Обстановка, ужасающие условия труда, одежда рабочих и самый облик их — все это, изображенное так лаконично и жизненно, переносит нас к тем далеким временам, когда задавленный нищетой и бесправием рабочий народ лишь только начал осознавать свое положение и пробуждаться для исторической борьбы.

Художник вводит зрителя в литейную в тот момент, когда хозяин в сопровождении приказчика обходит завод. Остановленный приказчиком, что-то нашептывающим ему на ухо, хозяин, обернувшись влево, внимательно вглядывается в сидящего возле горна рабочего: видимо, на этого рабочего и указывает ему приказчик, как на главного «смутьяна». Ясность раскрывающейся ситуации позволяет автору не только естественно, правдиво противопоставить рабочего и капиталиста, но и подчинить назревающему драматическому конфликту все развернутое в картине действие и характеристики изображенных людей.

Рабочий человек изображался и старым искусством. Образы русских рабочих известны нам по некоторым картинам передвижников. Но там они показаны в свете своего подневольного положения или своего тяжкого, отупляющего сознание труда. Живопись XIX века не знала рабочего, как борющуюся социальную силу, не создала героического образа человека, которому принадлежит будущее. Здесь как бы проведена черта, которую не могли перешагнуть даже самые передовые художники-демократы. Именно отсюда начинается путь подлинного новаторства советского искусства. Здесь оно должно было сказать свое решающее слово, сделать первый шаг в область, мало изведанную прежде.

---

[1] Первоначальное название картины «На старом Уральском заводе».

[2] «Учительская газета» от 29 марта 1939 г.

С поразительной исторической правдой показывает Иогансон в своей картине унижающие достоинство человека условия труда на старом заводе. Но не это стало главным в его произведении. Мрачное царство демидовского завода художник сумел показать в свете правдивого социального анализа, сконцентрировав все действие в изображенной им картине вокруг рабочего, бесстрашно противоставшего силе старых «хозяев жизни». Образ этого рабочего не просто положительный образ, он героичен в самом возвышенном смысле слова. Рабочий в картине Иогансона с его глубоким внутренним благородством представлен без малейшей идеализации, без прикрас: с простыми народными чертами лица, с большими сильными руками, одетый в грязные лохмотья, обутый в лапти. Этот образ не только жизненен и правдив, но и исторически верен, ибо в эту эпоху, как отметил еще в свое время Энгельс, «единственной ареной проявления человеческих чувств для рабочего остался протест против его положения. Поэтому вполне естественно, что именно в этом протесте рабочие должны обнаружить самые симпатичные, самые благородные, самые человеческие свои черты»[1].

Приведенный здесь текст, так убедительно подтверждающий историческую верность существа разбираемой картины, мог и не быть известен ее автору. Но взгляд Энгельса был воспринят в его сути художником из того идейного отношения к теме, которым он руководствовался при создании этого произведения. Изучение темы, проверка своего замысла на том, что в наши дни может подтвердить его правоту,— а ведь именно этого искал Иогансон в беседах со старыми уральскими рабочими,— все вело его к утверждению благородства образа рабочего, борющегося за свои человеческие права. Вот почему слова Иогансона о «разинском духе» демидовских рабочих восходят в своей основе к идее, выраженной Энгельсом почти за целое столетие до него.

Чтобы выявить красоту героя произведения, художник отнюдь не ставит его на котурны. Но он вместе с тем далек и от любования его простотой и грубостью. На ранних этапах советского искусства обе эти тенденции, как мы знаем, давали себя чувствовать в картине. Здесь они успешно преодолены. Художник находит красоту в деяниях своих героев, в их борьбе за общерабочее дело, в их самозабвенном порыве к свету, к будущему, озаряющему их простые черты. Как в книгах Горького, здесь ощущаешь гордость за человека и веру в его беспредельные силы.

Зрелость исторического мышления художника, столь ярко сказавшаяся в истолковании образа рабочего, нашла свое выражение также и в образе хозяина. Здесь перед нами не просто капиталист, и даже не только типический образ уральского заводчика того времени. Перед зрителем встает образное воплощение российского капитализма, встретившего в лице рабочего-революционера своего будущего победителя и могильщика. Художник все сделал, чтобы

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. III, стр. 496.

избежать какого бы то ни было упрощения и штампа в образе хозяина. Глубокий реализм метода проявился здесь в том, что историческое содержание этого образа органически вытекает из его конкретного жизненного облика, характера и поведения.

Нередко приходится слышать упреки Иогансону в том, что эта фигура написана в несколько иной манере, чем остальные, и особо отлично от фигуры рабочего. Но если внимательно присмотреться к этой особенности живописного решения картины, станет очевидным, что и она обусловлена своеобразием содержания развернутой мастером сцены.

Широкое темпераментное письмо фигуры рабочего естественно вытекает из самой глубины идейного замысла этого образа. Сложная, но сдержанная в общем тоне цветовая гамма живописи в сочетании с крепким рисунком (особенно сильно нарисована и написана голова), создают ту убедительность и красоту пластического выражения, которая в очень большой мере и определяет красоту и правду этого образа. Фигура рабочего влечет к себе глаз зрителя, который невольно залюбуется тем, как энергично вылеплена голова, как широко и красиво написаны детали — рубаха, фартук, лапоть и др. Богатство и сложность оттенков живописи, ее переливчатое мерцание в сумраке заводского интерьера делают прекрасной фигуру рабочего, не нарушая в то же время ее простоты и реальности.

В противоположность рабочему фигура хозяина написана в более детализирующей и спокойной манере. Внешность этого человека, одетого в меховую шубу с бобровым воротником, с бобровой шапкой на голове, с его украшенной серебром тростью, с дорогим перстнем на руке изображена почти с педантичной точностью. Меха, серебро и драгоценные камни здесь столь же красноречивы, как отрепья на теле рабочего. Противопоставление этих двух фигур, их непримиримый антагонизм в очень большой мере обостряются при восприятии картины благодаря этому весьма тонко примененному различию в живописной манере.

Хозяин с его богатством, которым он защищен как панцырем, с его могуществом, с его слугами предстает перед зрителем каким-то неуверенным, смущенным той неожиданной силой, которую он вдруг обнаружил в задавленных тяжелым трудом рабочих. За внешней внушительностью облика проступает его действительная слабость, историческая слабость русской буржуазии. В противоположность ему образ рабочего с внешней простотой и естественной в его положении бедностью одежды весь собран, весь — скрытая энергия. Вот почему хозяин, при всей его импозантности, воспринимается нами в его действительной слабости, рабочий же, при всей мизерности его положения — в его силе, в его готовности к борьбе.

Что говорят друг другу эти два человека из двух столь различных, непримиримых, антагонистических миров — это ясно и красноречиво показано во взглядах, которыми они не обменялись, нет,— это слово слишком мягкое,—

а скрестились, схватили друг друга. Но каждый из них о себе говорит не менее красноречиво, ибо он воплощает собою типический образ эпохи; один — образ российского заводчика, другой — образ поднимающегося на борьбу рабочего. Каждый из них как бы очерчен художником в его исторической роли и на его исторической для данного периода позиции.

Так советский художник показывает прошлое, выдвигая в нем «не то, что кажется в данный момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается»[1]. Содержание картины Иогансона далеко не исчерпывается предметами обычной жизненной типичности и исторической достоверности изображенного события и его действующих лиц. В ней раскрываются и их исторические судьбы: грядущая победа рабочих и историческая обреченность капитала. Таково идейное содержание этого произведения, развивающее лучшие стороны старого реалистического искусства. По сравнению с последним новое здесь не только в героическом образе рабочего, но во всей постановке темы, в глубине и последовательности социального анализа.

Таковы главные действующие лица этой картины. Но они не одни здесь. Рядом с хозяином — приказчик. То, чего старательно избегал художник, изображая хозяина, т. е. сатиры, элементов карикатуры, он позволил себе применить в характеристике предателя рабочих, выставив на показ его подхалимство, его угодливое нашептывание, его ехидную улыбку и всю его лакейскую повадку. И здесь снова художник не отступил от правды жизни и правды большого искусства.

Позади сидящего молодого рабочего,— главного героя этой исторической социальной драмы,— стоят двое старых рабочих. Каждый из них это — законченный характер, это — целый жизненный путь. Один рабочий, видимо, осознавший всю правоту протеста своего молодого товарища, как бы озарен этим поздним пробуждением классового самосознания. Весь прокопченный, почти черный и удивительно экспрессивно написанный на темном фоне, он высится над всей правой группой как олицетворение мрачной жизни этих людей. Есть в этой фигуре нечто от касаткинских шахтеров, что вполне закономерно: ведь именно таким содержанием наполнены образы картин Н. А. Касаткина — этого пионера пролетарской темы в русском дореволюционном искусстве. Но в то время, как для Касаткина в 90-х годах прошлого столетия основным было выразить жизненное положение его рабочих, для Иогансона это — лишь побочная тема его картины, а главная — в героике классовой борьбы пролетариата.

Наконец, последний участник этой драматической сцены в цеху — мальчик-ученик, стоящий в глубине. И на его изможденном личике зритель читает сложнейшие эмоции: здесь и детский испуг, и недетское понимание серьезности происходящего, и страх перед хозяином, и вера в сильного человека, не побоявшегося встать за интересы всех рабочих — от старого кочегара до

[1] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 537.



Б. В. ИОГАНСОН. НА СТАРОМ УРАЛЬСКОМ ЗАВОДЕ, 1937.



Б. В. ИОГАНСОН. НА СТАРОМ УРАЛЬСКОМ ЗАВОДЕ (ФРАГМЕНТ — ПРАВАЯ ГРУППА).



Б. В. ИОГАНСОН. НА СТАРОМ УРАЛЬСКОМ ЗАВОДЕ
(ФРАГМЕНТ — ЛЕВАЯ ГРУППА).

заводского малыша. Освещенная дневным светом, вяло пробивающимся откуда-то справа, должно быть из закопченного окна, фигурка этого мальчика кажется особенно хрупкой и болезненной; перед нами ребенок, рано познавший тяжелый непосильный и нездоровый труд в литейном цеху. После двух центральных фигур этот малыш написан с наибольшей силой.

Фигуры двух рабочих, занятых своей тяжелой работой и видимых лишь со спины, играют в композиции, хотя и существенную, но явно второстепенную роль.

Интерьер лишь эскизно намечен художником. Однако он дает вполне достаточное представление об обстановке и внешних условиях действия. Ничто не отвлекает внимания зрителя от волнующей и столь многогранно раскрытой художником темы.

Общая конфигурация действующих лиц, композиция картины жизненно естественны и просты. Вместе с тем они далеки от какого бы то ни было упрощения или традиционной схемы. В картине все рассчитано и подчинено ее ведущей идее. В этом смысле ей свойственна определенная сценичность композиционного построения. Все обращено к зрителю, подобно тому, как это бывает в театре, в кульминационный момент действия, когда раскрывается решающий смысл драмы. Однако сценичность картины Иогансона не имеет ничего общего с той пресловутой театральностью, на которую бывают падки иные художники, не способные к убедительному жизненному раскрытию содержания. Сценичность Иогансона глубоко реалистична, она восходит к замечательным традициям русского театра, равно как и передовой русской живописи.

Органическое соединение жизненной реальности со сценической ясностью, — это излюбленный Иогансоном метод сюжетно-композиционного развертывания действия в картине. Об этом убедительно говорят не только его произведения, но и его высказывания: «Меня всегда интересовали картины,— вспоминает он, — которые представляют интерес как спектакль, как пьеса. Когда смотришь на картины Перова, Маковского, Корзухина, то видишь, что всегда в них есть интрига, всегда есть завязка. Вам интересно смотреть, как на живую жизнь, и вы, смотря на такое произведение, как бы входите в него...»[1]. Национальные корни, питающие творчество советского мастера, уходящие в глубь демократических традиций русской живописи, ясно обнажаются в этом признании.

Та особенность русской сюжетной картины, на которую указывает Иогансон, представляет собою действительно характерную черту русской реалистической живописи прошлого века, теснейшим образом связанную со всем идейным строем ее передовых устремлений. В связи с затронутым здесь вопросом заслуживает внимания то обстоятельство, что мудрый учитель великих русских реалистов 2-й половины XIX в. П. П. Чистяков в своих советах и наставлениях ученикам особое значение придавал как раз этой самой сценической

---

[1] Архив ГТГ. Стенограмма беседы с народным художником СССР Б. В. Иогансоном. 1.II. 1949 г., стр. 2.

ясности композиционного построения картины. «Всякому лицу,— писал он Савинскому,— действующему в картине, дайте роль,— слова даже; и тогда она, т. е. картина будет вполне историческая — классическая по крайней мере в композиции»[1].

Что Иогансон немало забот уделил каждой роли действующих лиц своей картины, что он стремился воплотить сюжет во всей той жизненной конкретности, в которой он возник в его воображении еще во время посещения им старого завода на Урале, что он при этом должен был вложить в выражения лиц и фигур определенные эмоции, мысли, слова — во всем этом не оставляет никакого сомнения сама картина.

Не изображая конкретного исторического события, картина Иогансона вскрыла широкий и нетронутый живописью пласт типических явлений прошлого. Она явила нашему взору целую область истории, мало в сущности известную, но очень для нас важную, ибо туда восходят истоки революционного движения рабочих. И она вдвойне близка нам еще потому, что, приоткрыв завесу прошлого, ищущая мысль советского художника ощутимо, убедительно, художественно запечатлела в нем то, что является ведущей тенденцией исторического развития.

Почти 90 лет тому назад Ф. Энгельс в письме к Ф. Лассалю набросал замечательный фрагмент эстетической программы искусства будущего, т. е. социалистического искусства. Речь шла о драме, но общее значение этих мыслей Энгельса так велико, что мы вправе применить их к искусству тематической картины, тем более, что последнее имеет ряд точек соприкосновения с драматическим искусством. Центральное место в этом фрагменте гласит, что «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»[2]. В чем же видит Энгельс эту «большую идейную глубину» и этот «осознанный исторический смысл»? В том, что в художественном произведении «... главные действующие лица *действительно являются* представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»[3].

Здесь раскрывается тот глубокий, материалистический историзм художественного мышления, который стал характернейшей чертой советского искусства, развился в советской литературе и драме и проник в живопись. В отличие от стихийного историзма старого искусства, в котором познание прошлого не было ни столь сознательным, ни столь последовательным, как в социалистическом реализме, и в котором верные характеристики и аспекты порою выступали

---

[1] И. Гинзбург. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л., 1940, стр. 179.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV, стр. 258—259.

[3] Там же.

из-под груды предрассудков, историзм будущего искусства, о котором говорит Энгельс, является *сознательным*.

В чем видит Энгельс «шекспировскую живость и действенность», с которыми тесно должны слиться идейность и историзм содержания? В том, что в художественном произведении «... личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она это делает...», в том также, чтобы «... отдельные характеры были... резче разграничены и острее противопоставлены друг другу»[1].

Сегодня, располагая опытом более чем тридцатилетнего развития советского искусства, мы ясно видим, что бегло очерченная Энгельсом эстетическая программа будущего искусства осуществляется в нашей стране. Советское искусство действительно пошло по пути, предначертанному Энгельсом. Основные положения этой программы могут быть убедительно проиллюстрированы примерами из любой области советского искусства. И, может быть, одним из самых ярких примеров этого рода может послужить картина Б. Иогансона «На старом Уральском заводе».

Картина Иогансона «На старом Уральском заводе» означила собой шаг вперед в художественном развитии советской тематической живописи. Вместе с тем это произведение как бы увенчало собой весь долгий путь формирования историко-революционной картины, выразив наилучшим образом ее передовые идейные устремления и ярко, убедительно решив те важнейшие художественные задачи, которые жизнь поставила перед ней. Рядом с ней, хотя и уступая ей в художественном качестве, стояли в конце 30-х годов и другие произведения, принадлежавшие к тому же типу историко-революционной живописи обобщенно-типического содержания. Их роднил между собой, главным образом, метод последовательной персонификации классовых сил истории.

Здесь прежде всего должна быть названа серия картин Кукрыниксов, объединенная общим названием «Старые хозяева» (1937 г.). Три составляющие эту серию картины — «Молебен на закладке фабрики», «Катастрофа на шахте» и «Бегство фабриканта» объединены между собой не единством развернутого в них действия и не единством действующих в них лиц, а закономерностью изображенных в серии картин типически обобщенных, характерных для предреволюционной эпохи исторических явлений.

На выставке «Индустрия социализма», где эти картины увидели свет, они призваны были показать прежних хозяев промышленности, воссоздать их социальный облик. Исходя из этой задачи и в соответствии с общим характером творчества авторов серии, картины Кукрыниксов имели по существу негативный аспект. В них были изображены одни лишь капиталисты и их слуги. Противостоящие им силы революционного пролетариата не были непосредственно отражены в картинах, но влияние этих сил художники сумели дать почувствовать зрителю, благодаря тонко трактованному сюжету.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV, стр. 259.

Следует, однако, подчеркнуть что при всем историзме содержания этих картин они несли в себе некоторые, порой едва уловимые, черты сатиры, а вся серия в целом не была свободна от некоторой иллюстративности, ибо самое развертывание темы, выбор сюжетов и их толкование были несомненно навеяны литературными источниками. Да и весь замысел этой серии явился в творчестве Кукрыниксов как бы продолжением их работы над иллюстрированием произведений А. М. Горького. Подобно тому, как общий замысел этих картин восходил к определенным литературным произведениям, их живописное исполнение основывалось так же на определенных образах старой русской живописи. Видимо, литературно-художественные реминисценции довлели над непосредственно жизненными впечатлениями при создании этих картин Кукрыниксами, что не могло в конечном итоге не сказаться на их общем «удельном весе». Вот почему, хотя Кукрыниксам удалось развернуть в этой серии картин ряд интересных и в основном исторически верно обрисованных характеров, они все же не сумели вместить полностью большое историческое содержание взятой ими темы в свою серию картин. Каждая из картин этой серии как бы отсылала зрителя для окончательного уяснения ее идейного содержания к иным, вне ее лежащим, источникам.

Написанная Кукрыниксами через год после этих трех произведений картина «Утро» (она была показана на выставке XX-летия РККА) обнаружила, что ими осознан именно этот недостаток их серии 1937 г. Картина «Утро» полностью вмещала в себя сложное повествование из быта старого офицерства, никуда не отсылая зрителя. Здесь художники добились строгого соподчинения отдельных частей и заставили звучать каждую деталь в картине. В «режиссерском» отношении это произведение было настоящим открытием в советской живописи. Тема картины Кукрыниксов не была новой, наоборот, она заставляла вспоминать одну из федотовских картин, написанную почти за столетие до того. Кукрыниксы изобразили утро в комнате офицера царской армии после вчерашней попойки. Само по себе раскрытие подобного сюжета в живописи требовало от художников большого мастерства. Но это составляло лишь часть задачи. Главная цель, которую здесь преследовали авторы, заключалась в том, чтобы показать классовое лицо царской армии, отразить его в небольшой бытовой сцене из жизни офицера. Художники достигли этого не только путем противопоставления офицера и его денщика. Они сумели сделать денщика главным действующим лицом произведения и связать его образ с той безотрадной картиной царской «службы», которую художники лаконично и остро изобразили за окном офицерской комнаты. Картина не только возрождала богатейшие традиции русской сюжетной живописи прошлого века, но и углубляла их, применяя более последовательный метод как в постановке темы, так и в социальном анализе. Картина «Утро» остроумно и с большим живописным мастерством обнажала определенную сторону жизни царской армии, полную социальных противоречий. Раскрывшиеся в этом произведении сила и



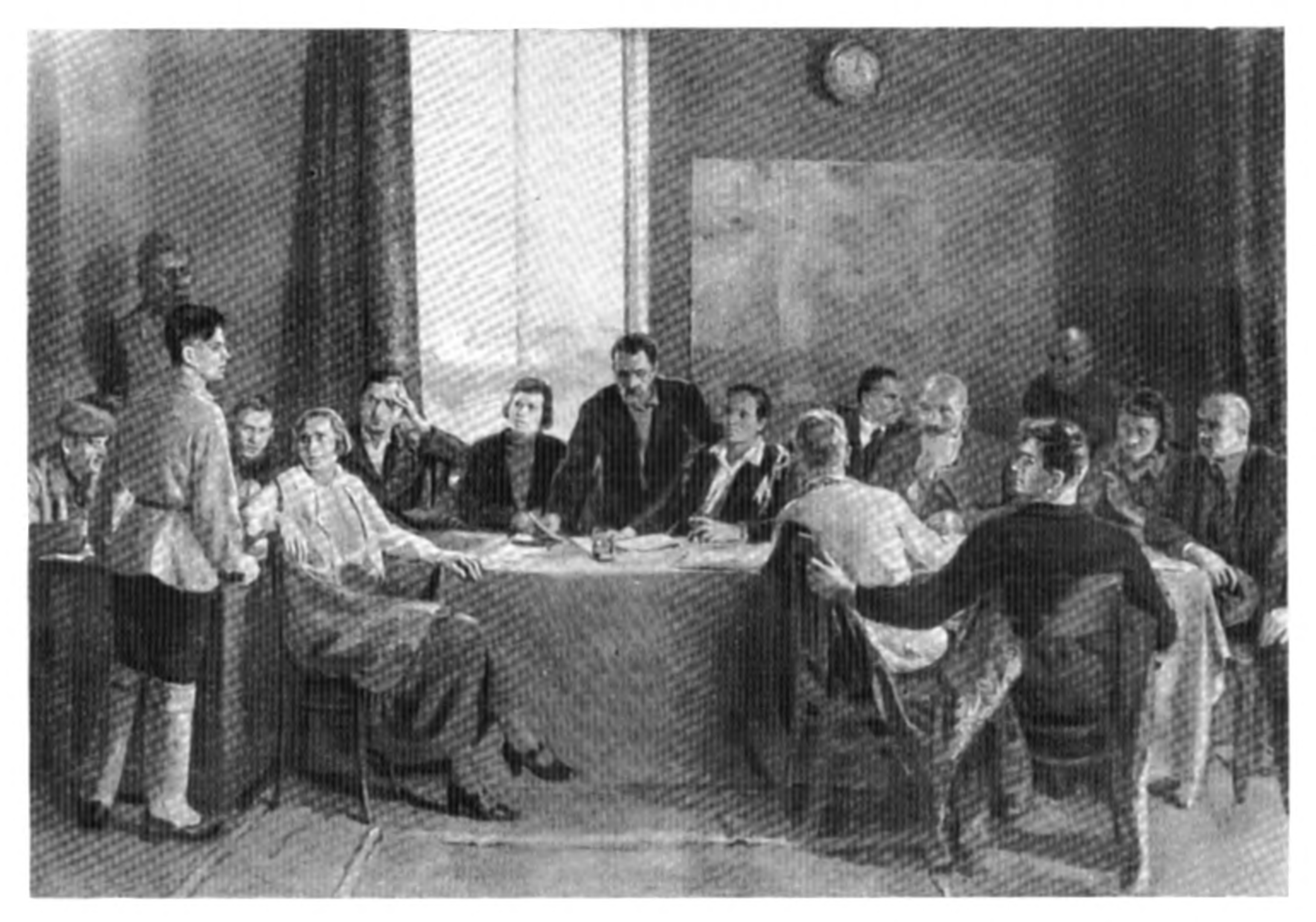
КУКРЫНИКСЫ. СТАРЫЕ ХОЗЯЕВА. МОЛЕБЕН НА ЗАКЛАДКЕ ФАБРИКИ, 1937.



КУКРЫНИКСЫ. СТАРЫЕ ХОЗЯЕВА. КАТАСТРОФА НА ШАХТЕ, 1937.



КУКРЫНИКСЫ. СТАРЫЕ ХОЗЯЕВА. БЕГСТВО ФАБРИКАНТА, 1937.



И. А. ЛУКОМСКИЙ. ЗАВОДСКОЙ ПАРТКОМ, 1937.

своеобразие композиционного и живописного мышления Кукрыниксов не оставляли сомнения в том, что в лице данного творческого коллектива, ранее завоевавшего признание своими графическими работами, тематическая живопись располагала серьезной силой.

Проведенный здесь анализ ряда картин, обобщенно трактующих типические явления прошлого, позволяет сделать вывод, что в 30-х годах именно в этом новом, сложившемся в советском искусстве жанре советская тематическая живопись сумела развернуть определяющие тенденции своего развития. Последние сказались, однако, весьма ярко и в других жанрах и типах советской тематической картины.





X

Рядом с картиной, воспроизводившей прошлое в обобщенно-типических образах, шло развитие картины конкретно-исторической тематики. Она тоже являлась по преимуществу историко-революционной картиной и выросла на почве той же жизненной потребности и тех же интересов. Ее питал тот же идейный источник. В центре ее внимания — героическая история большевистской партии, Великая Октябрьская социалистическая революция, гражданская война, величественная историческая эпопея строительства социализма в нашей стране. Во многом это был для художника тот же круг тем, который нес с собой те же идейные и творческие задачи, что и в картинах обобщенно-исторического содержания.

Однако было здесь и нечто другое, присущее именно этим конкретно-историческим темам. Там сюжет картины, как бы он ни был связан с определенным моментом истории и местом действия, представлял собой чаще всего творческий вымысел, хотя нельзя было все приписывать фантазии художника. Поскольку мы имели там дело с художниками-реалистами, не отрывающимися в своем творчестве от почвы реальной действительности, а, наоборот, тщательно и всесторонне изучающими ее в тесной связи с потребностями своей художественной деятельности, постольку мы вправе считать, что и творческая фантазия этих художников находится под контролем их материалистического сознания. Исходя из того, что дают нам лучшие картины обобщенно-исторической тематики для познания процесса революционного движения рабочего класса, мы вправе утверждать, что в них творческая фантазия давала лишь форму тому, что было подсказано самими фактами истории, самой жизнью. И все же работа над такой картиной существенно отличается от работы над произ-

ведением, темой которого становится определенное историческое событие. Здесь прежде всего история даст художнику «список действующих лиц». Тем самым подобная картина включает в круг задач автора задачи чисто портретного свойства. Но это значит, что если роль творческой фантазии в создании такой картины несколько сужается, она в то же время заметно усложняется. Ибо, будучи в этом случае связана портретными чертами определенных исторических личностей, фантазия художника должна искать такого метода изобразительной интерпретации идеи произведения, который позволил бы с предельной ясностью выразить ее смысл и содержание, сохраняя при этом жизненную убедительность облика исторической личности и его соответствие исторической документальной точности.

Здесь необходимо оговорить, что в старой исторической живописи, да и в советской исторической картине, поскольку она изображает давно минувшие времена и не располагает при этом достаточно достоверным иконографическим материалом, облик действующего исторического лица также является зачастую плодом творческой фантазии художника. Задачи обобщения и типизации выступают здесь на первый план. Но в той тематике, которая закономерно заняла господствующее положение в советской исторической живописи, вопросы портретной точности в обрисовке действующих в картине лиц приобрели особое значение в силу того, что главной ареной творческих интересов исторических живописцев стали годы недавнего прошлого и великие дни нашей современности.

Нашу историческую живопись интересует прежде всего современная история. По сути дела здесь почти стирается грань между темой прошлого и темой современности. Если темы прошлого рассматриваются (как мы могли убедиться при обзоре картин обобщенно-исторического содержания) в их связях с сегодняшним днем, то события современности рассматриваются в их историческом значении. Темы из жизни наших дней получают в художественных образах советской живописи то высокое историческое толкование, которого наша социалистическая современность требует и заслуживает. В развитии нашего искусства наступает момент, когда осуществляется мечта художников-демократов прошлого о живописи, которая «угадает исторический момент в теперешней жизни людей» (Крамской).

В этой особенности советской исторической живописи отражается величие нашей социалистической действительности, которая глубоко осознается всем советским народом, не жалеющим своих сил для строительства и защиты социализма. Нет ничего удивительного в том, что это глубоко укоренившееся в сознании советского человека убеждение нашло свое выражение в нашем искусстве. Развивая и воплощая его в своих произведениях, советские живописцы выполняют тем самым важную задачу коммунистического просвещения, задачу, на которую еще в период революции 1905 г. указывал В. И. Ленин. «Мы должны делать постоянное дело публицистов — писать историю современности и

стараться писать ее так, чтобы наше бытописание приносило посильную помощь непосредственным участникам движения...»[1]. Видеть в событиях, да не только в событиях, но и в повседневных, типичных проявлениях нашей современности их глубокий исторический смысл, вот что требует от советского живописца просветительная задача нашей живописи.

Завоевания в области обобщенно-исторической тематики, о которых говорилось выше, были также своеобразной формой решения этой задачи. Развитие историзма в художественном мышлении советского живописца, которое сказалось в лучших картинах обобщенно-исторического содержания, получило также свое выражение в картинах конкретно исторической тематики и среди них в произведениях, посвященных событиям и фактам современности. Это сказалось прежде всего в произведениях, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина и И. В. Сталина.

Ленинско-сталинская тематика стала в советском искусстве большой школой идейности и глубокого историзма для художника. Тематика эта предъявляла художнику такие высокие идейные требования, что она не могла не повлиять на весь строй его художественного мышления, побуждая к исканию более глубоких творческих решений изобразительной задачи. Прослеживая эволюцию портрета Ленина и Сталина в нашей живописи, мы замечаем в ней неуклонное нарастание внутреннего содержания, ломающего обычные пределы портретного жанра. Портрет перерастает в историческую картину.

В сознании народных масс образы Ленина и Сталина неразрывно связаны с борьбой и победой в революции и в гражданской войне, в восстановлении хозяйства и в напряженной борьбе за социалистическую реконструкцию страны. Для советского народа Ленин и Сталин являются первыми героями этой борьбы, героями из героев.

Прекрасно выразил эту мысль М. И. Калинин: «Человечество имеет в своей истории немало великих, гениальных людей. Но Ленин и Сталин — единственные в своем роде. Они великие люди не только сами по себе. Они уходят своими корнями в массы, с ними кровно связаны лучшие идеалы и стремления трудящихся мира. Массы хотят, чтобы они были велики, в их величии массы видят свое величие»[2]. Именно это отношение к своим вождям советский зритель желал видеть запечатленным в поэзии и в драме, в кинофильмах и в картинах художников.

Образы Ленина и Сталина в живописи должны были отразить великое историческое содержание нашей эпохи. Стремление раскрыть, выразить это содержание в картине из жизни любимых народом вождей воодушевляет советских художников.

---

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 8, стр. 84.

[2] М. И. Калинин. К шестидесятилетию со дня рождения товарища Сталина. М., 1939, стр. 87.

К широкой исторической трактовке образа вождя наши художники подошли еще на предыдущем этапе[1]. Однако со всей силой эта тенденция проявляется в начале 30-х годов, т. е. как раз в тот момент развития советской живописи, когда стали особенно заметно сказываться ее новые качества. Обусловленное победой социализма в нашей стране, подготовленное всем предыдущим развитием реалистического советского искусства и идейным ростом его мастеров, это ясно видимое углубление реализма выявилось как в создании героических образов рядовых советских людей, так и в создании глубоко содержательных образов великих вождей трудящихся.

На выставке XV-летия РККА, которая продемонстрировала серьезные достижения во всех жанрах тематической картины, советский зритель увидел ряд произведений, отмеченных новыми качествами в трактовке образа Ленина и образа Сталина. То были такие произведения, как триптих А. В. Моравова — «Приезд В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 г.», как картины И. Э. Грабаря — «В. И. Ленин у прямого провода», М. И. Авилова — «Приезд И. В. Сталина в Первую конную армию», И. И. Бродского — «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии, отправляющихся на польский фронт», и А. М. Герасимова — «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии».

Эти произведения, при всех их различиях, сближает прежде всего то, что каждое из них в большей или меньшей степени берет свою тему, тему жизни великих вождей рабочего класса, в свете народной истории и в тесном взаимодействии с жизнью и борьбой рядовых советских людей, чьи интересы они выражают и чьи социальные черты они несут в себе. Мы находим эти особенности в триптихе Моравова, где наилучшим образом они выражены в левой композиции, изображающей В. И. Ленина в вагоне среди солдат. В картине Грабаря «В. И. Ленин у прямого провода» мы узнаем эту же идею в том восторженном отклике, какой вызывают слова Ленина у молодого телеграфиста, передающего их по проводу. Введение образа этого молодого человека явилось счастливой находкой мастера, ибо этот образ не только внес начало непосредственно прочувствованной жизненной конкретности в сюжет картины, но помог художнику выявить то широкое идейное толкование темы, о которой говорилось выше. Небезинтересно поэтому будет ближе познакомиться с работой Грабаря над этим образом. «Первоначально он (телеграфист.— *Р. К.*) смотрел у меня вниз, на клавиатуру,— рассказывает художник.— Я решил повернуть его к Ленину, и этот поворот привел меня логически к новой, основной концепции картины»[2]. Значение внесенного изменения состояло в том, что телеграфист из статиста, каким он раньше выступал в данной сцене, превращался в активное действующее лицо, помогающее зрителю понять историческую значимость происходящего. Цитированные слова автора

---

[1] Здесь прежде всего следует назвать портрет-картину А. М. Герасимова — «В. И. Ленин на трибуне» (1930 г.). О ней см. гл. V настоящей работы.

[2] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. М.—Л., 1937, стр. 326.

картины имеют особую ценность для нас здесь, ибо раскрывают самый процесс сложения художественной концепции глубоко идейного произведения у мастера старшего поколения, выступавшего в данном случае со своей первой тематической картиной.

В динамической композиции Авилова «Приезд И. В. Сталина в Первую конную армию» также видна забота автора о глубоком раскрытии исторического смысла события. Картина изображает парад только что сформированной Первой конной армии, этого крупнейшего кавалерийского соединения, созданного И. В. Сталиным для осуществления его гениального плана разгрома Деникина. Авилов сумел найти верные средства как для глубокой художественной трактовки центрального образа картины — образа товарища Сталина, так и для выражения того подъема и ликования, которые вызвал приезд вождя у конноармейцев и трудящихся. Это монументальное полотно явилось существенным шагом вперед в развитии мастера. Многофигурная композиция Бродского «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии, отправляющихся на польский фронт», в которой художник так много внимания уделил образам красноармейцев, с очевидностью показала, как далеко ушла вперед наша историческая живопись по сравнению с живописью двадцатых годов. Перед произведением Бродского нельзя было не вспомнить его же большую историческую картину 1929 года, о которой выше шла уже речь. Как идейно-образные, так и композиционные и колористические преимущества новой картины Бродского не вызывали сомнения.

Но наиболее ощутимо, выпукло и ярко тенденции углубления портретного образа великого вождя были выражены в картине А. Герасимова, мастера, который еще на предыдущем этапе создал монументальный портрет большого исторического содержания.

И. В. Сталин изображен Герасимовым на трибуне XVI съезда партии, на той самой трибуне, с которой мир впервые услышал о коренном перевороте во взглядах людей на труд, об этом величайшем завоевании социализма, превратившем «труд из зазорного и тяжёлого бремени, каким он считался раньше, в дело **чести**, в дело **славы**, в дело **доблести и геройства**»[1]. Товарищ Сталин в белом кителе стоит в спокойной и естественной позе, положив левую руку на пюпитр трибуны, а правую в характерном жесте слегка выдвинув вперед. За ним в глубине — президиум съезда, в первом ряду которого сидят соратники, верные ученики великого строителя социализма. Слева на постаменте мраморный бюст В. И. Ленина. Свет, падающий справа, ярко освещает фигуру Иосифа Виссарионовича и мраморный портрет Владимира Ильича, объединяя оба образа в едином зрительном восприятии. За этой зрительной общностью встает исторический смысл картины — идея единства дела Ленина — Сталина.

---

[1] И. В. Сталин. Соч., т. 12, стр. 315.

В чувстве победной радости, которым проникнуто это произведение, получил свое своеобразное, эмоциональное отражение тот исторический момент, когда картина создавалась художником (конец 1932— начало 1933 гг.), момент, ознаменованный успешным завершением первой пятилетки и выполнением предначертаний партии, выдвинутых в докладе товарища Сталина. Впервые в советском искусстве подобная тема была выражена столь красочным языком. Колорит этой картины, построенный на смелых контрастах красно-коричневых тонов и сложно разработанных холодных и теплых оттенков белого, очень хорошо соответствует общему строю произведения, усиливая те радостные чувства, которые вызывает его волнующее содержание. Так, в самой живописи художник нашел средства для выражения исторической значительности изображенного события.

Этапное значение этой картины в истории советской живописи заключалось в том, что она противостояла ранним портретам вождей советского народа своим более глубоким идейным содержанием и историческим истолкованием темы современности. Картина Герасимова обозначила собой также стремление выразить в живописи полноту восприятия жизни советским человеком, его глубокий оптимизм. Тем самым данное произведение, подобно разобранным выше историческим картинам Иогансона, определило новую, более высокую ступень в развитии реализма, достигнутую советской живописью.

Эти черты были закреплены и развиты А. Герасимовым в картине «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», исполненной пять лет спустя. В отличие от картины 1933 г. здесь нет определенного исторического события, которое бы точно конкретизировало содержание портрета. Но и это произведение Герасимова, являющееся его лучшей тематической картиной, далеко выходит за рамки портретного жанра и несет в себе черты исторического обобщения образа. С большой силой и своеобразием выражена здесь величественная тема нашей современности. В ее композиции есть что-то отдаленно сходное с композицией его картины «В. И. Ленин на трибуне» (1930 г.). Так же, как там, фигуры изображены на фоне неба и пейзажа Москвы. Но все, что там воспринимается как средство романтической интерпретации образа здесь выступает в своей величавой реальности. Там облачное небо вещает грозу и бурю, здесь оно лишь передает состояние атмосферы, чувство весенней свежести и простора. Там архитектура города дана намеком и служит лишь средством исторической конкретизации образа. Здесь архитектура города расстилается в широком панорамном плане от четких кремлевских башен вблизи до теряющихся в далекой дымке заводских труб и воспринимается как бесконечная перспектива советской страны. Все это служит содержательным фоном для строгого и кристально ясного образа И. В. Сталина и его соратника К. Е. Ворошилова

Еще более, чем в картине 1933 г., тема здесь не исчерпывается чисто портретной характеристикой. Последняя связывается с образом строящейся, рекон-

струируемой Москвы, воспринимаемой как символ обновленной страны. Так «работает» в этой картине пейзаж, внося в нее те элементы исторического осмысления темы, которые органически присущи художественному мышлению советского реалиста.

Историческая значительность образа монументальной картины А. М. Герасимова в огромной мере углубляется актуальностью ее содержания, ее созвучностью тому историческому моменту, когда она появилась на выставке XX-летия Красной Армии. Картина «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» есть произведение глубоко патриотическое, современное, боевое. Его замысел порожден в условиях надвигавшейся угрозы нападения темных сил фашизма на нашу страну. Его величавый и светлый образ выражал идею сплоченности советского народа вокруг своего правительства и непоколебимую веру в нашего великого вождя. Сам художник раскрывает этот замысел с неоставляющей сомнения определенностью. «Мысль написать картину „И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле“, — говорит он, — возникла у меня в то время, когда международное положение начинало грозить военными осложнениями. Приступая к работе над этой картиной, я задался целью изобразить как единое, неразрывное целое наш народ и нашу непобедимую Красную Армию, олицетворяя наш народ в лице И. В. Сталина и нашу Красную Армию в лице К. Е. Ворошилова»[1]. Таким образом, картина Герасимова оказывается носительницей сложного остро современного содержания, которое и сделало ее одним из наиболее выдающихся произведений социалистического реализма в живописи.

Композиционная задача, поставленная здесь художником, была нелегкой. Тесное взаимодействие двух изображенных в центре и на первом плане фигур со столь широко развернутым в картине пейзажем, достигнуто благодаря тонко продуманному ритму, нарастающему слева направо и из глубины к переднему плану. Этому ритмическому «движению» внизу соответствует движение легких светлых облаков вверху, что придает всей картине большое живописное единство.

Серьезные художественные достоинства этой картины А. Герасимова сделали ее одним из самых популярных в народе произведений советской живописи.

Как уже было отмечено выше, тема Ленина и Сталина приобретает в живописи 30-х годов огромное значение. Мы видели на примере А. Герасимова, как эта тема расширила пределы портретной живописи. Сохраняя задачи искусства портрета, художник дополняет их новыми, более обширными задачами, поднимая портрет на уровень исторической картины. С другой стороны, самая историческая картина поднимается на новую ступень в решении образа Ленина и Сталина. Об этом со всей определенностью говорила выставка «Индустрия социализма».

---

[1] Цитируется по книге Б. М. Никифорова. Советская живопись. М.—Л., 1948, стр. 72.

Именно здесь, на этой выставке можно было проследить, как темы текущей жизни получают в картине высокое историческое толкование. Наиболее ясно это новое завоевание нашей тематической живописи выступило в картинах В. П. Ефанова и Г. М. Шегаля. И самый факт, что оно выявилось одновременно у столь различных по манере, по школе, по традициям, питавшим их живопись, и, наконец, даже по возрасту художников, был сам по себе симптоматичен. В нем как бы отразилось то единство идейных устремлений, которое к этому моменту было достигнуто передовыми советскими художниками. В картинах обоих художников действуют рядом простые советские люди и их руководители, их великий вождь. Замечательно, что здесь выражено не только органическое единство народа и его великого вождя, но и показан особый характер этого единения. Обе картины показывают рядовых граждан за большим государственным делом, которому они самозабвенно отдают свои силы, в котором стремятся итти по пути Ленина и Сталина, в котором ищут поддержки и помощи у товарища Сталина и его соратников. Эти люди на картинах Ефанова и Шегаля, сохраняя простоту своего облика, подняты на большую историческую высоту и озарены великой общественной идеей, которой они служат. Сюжеты обоих произведений прекрасно воплощают типические явления советской демократии. Единство цели, единство общегосударственной заботы,— вот что создает в этих картинах органическое единство настроения, которым они обе наполнены.

На картине Ефанова «Незабываемая встреча» изображена встреча участниц совещания — общественниц промышленности с руководителями партии и правительства. Изображенные художником женщины представляют здесь широко развернувшееся в те годы движение жен инженеров и руководителей производства за коренное улучшение условий быта и труда, движение, увенчавшееся замечательными делами и практическими достижениями. Ефанов изображает в своей картине типическое явление советской действительности, облекая его в характерную для нашей эпохи форму. Композиция этого произведения проста и естественна. В центре И. В. Сталин и представительница совещания обмениваются рукопожатием. Вокруг них руководители партии и правительства, члены президиума совещания. На небольшом пространстве свободно группируется множество фигур. В картине ярко выражены душевные движения присутствующих и живо передана всеобщая радость. Товарищу Сталину несколько человек протягивают цветы. Все рукоплещут. Волнующие чувства подъема и ликования переданы художником с невиданным до того в советском искусстве блеском живописного мастерства. Большую роль в этой праздничной сцене играет вечернее освещение, превосходно использованное художником.

Говоря о картине Ефанова, необходимо коснуться еще одной стороны ее исполнения. Она написана в значительной части на основе фотографического материала. Часто такого рода произведения советской живописи страдали связанностью, непреодоленной зависимостью от фотографии, словом, всем тем, что называют фотографизмом. Ефанову здесь удалось полностью

избегнуть этой зависимости, преодолеть ее. Движения фигур, их взаимодействие и общая группировка, равно как выражения лиц в ней, были сразу же восприняты на выставке, где она появилась, как образец естественности и непринужденности.

Воплощение захватившего художника замысла потребовало большого труда и настойчивости. Ефанов рассказывает в своей автобиографии, что работа над первоначальным вариантом картины уже близилась к концу, когда он впервые увидел в реальности ситуацию, близкую той, которая послужила сюжетом его картины, но при вечернем освещении. Только тогда он понял, насколько выиграет вся картина, если она будет написана в теплом вечернем свете и таким образом еще более приблизится к тем естественным условиям, в которых протекало событие, им изображенное. И художник решает переписать заново всю картину.

Высокие идейно-художественные качества неслучайно были здесь достигнуты именно этим мастером. Счастливо избежав формалистической школы, Ефанов сформировался в среде передовых художников-реалистов. «Незабываемая встреча» явилась его первым значительным произведением. В представившемся ему ярком жизненном факте художник сумел раскрыть его идейный смысл, его глубокую типичность для советской действительности.

Выражение реальной жизненности и покоряющей естественности, которое явилось столь знаменательным для того периода достижением художника, было также завоевано в результате упорного труда. «Большое внимание в своей работе я уделял живым положениям фигур, — поворотам головы, легким наклонам, положениям рук, кто как аплодирует, — словом, тем мелочам, которые делают жизненно-убедительным образ. Главная моя задача заключалась в создании живой композиции и в передаче радостной мажорной гаммы»[1]. В рассказе Ефанова заслуживает особого внимания равная забота о большом и о малом, о содержании и о художественной форме. Как содержание картины, так и метод ее выполнения самым характерным образом выразили тот новый этап в развитии советской живописи, который породил это произведение.

Как тематическая картина «Незабываемая встреча» Ефанова примыкала к произведениям А. М. Герасимова. В ней были разработаны и развиты те же живописные принципы, на которых основана картина последнего — «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии».

От этого типа тематической картины несколько отличается работа Г. М. Шегаля «Вождь, учитель и друг», которую мы выше сблизили с картиной Ефанова, по идейным устремлениям обоих мастеров и по историческому истолкованию современной темы. В картине Шегаля несколько бо́льшую роль играет повествовательное начало. Здесь все построено на изобразительном рассказе, который «собран» вокруг определенного эпизода. Сюжетом для своей картины Шегаль

---

[1] В. П. Ефанов. Автобиография. Рукопись.

избрал имевший место на съезде колхозников-ударников случай, когда к председательствовавшей на одном из заседаний съезда колхознице Федотовой, впервые, конечно, оказавшейся во главе столь большого и важного собрания, пришел на помощь товарищ Сталин. В картине изображен тот момент, когда И. В. Сталин, подойдя к председательнице, очень тепло, по-отечески учит ее руководству заседанием; с глубоким вниманием слушают его члены президиума; стоящая на трибуне колхозница-узбечка обернулась в сторону президиума и, прервав свою речь, также внимает словам товарища Сталина.

Самое существенное в этом изобразительном рассказе — та идейная высота и подлинно историческое звучание, которое приобретает здесь одно из явлений советской действительности, сохраняющее свою жизненную правдивость и простоту. Это достигнуто, в первую очередь, серьезностью характеристик действующих лиц. Центральный образ картины — образ И. В. Сталина—трактован художником как образ друга и учителя советских людей. Есть что-то отечески заботливое и мягкое в его обращении к колхозницам, сидящим в президиуме. Остальные действующие лица представляют собой ряд характерных портретов знатных людей советской деревни (большей частью написанных с натуры), единых в своей любви к великому Сталину и в сознании важности происходящего.

Историческая значительность изображенного подчеркнута и тем, что художник своеобразно включил в композицию статую Ленина, возвышающуюся в глубине зала над президиумом. Статуя своим динамическим поворотом контрастно выделяется на спокойной глади стены и в то же время прекрасно связывается с движением фигур внизу, в президиуме. Благодаря этому не только углубляется идейный смысл происходящего, но вся картина приобретает столь необходимую ей торжественность и монументальность. Именно этим оправдывается вертикальная форма холста, выбранная художником, казалось бы, вопреки тому, что основное действие развертывается по горизонтали и занимает лишь нижнюю часть картины.

Колористический строй картины Шегаля также отличен от описанных выше произведений. В нем нет резких контрастов и эффектов освещения. При всем богатстве расцветок одежд и предметов в картине господствует единая светлая, но не яркая гамма при рассеянном свете. Создав это лучшее свое произведение, Шегаль несомненно сделал большой шаг вперед по сравнению с его же, разобранной нами в предыдущей главе, историко-революционной картиной. Здесь он показал себя более сильным мастером, чем в картине историко-революционного содержания, сумев извлечь для себя урок из ошибок последней.

Определенный интерес в среде художников вызвало обращение крупнейшего мастера исторического жанра Б. В. Иогансона к ленинско-сталинской тематике. В 1940 г. Иогансон написал картину «Вожди Октября», в которой

В. И. Ленин и И. В. Сталин были изображены в Смольном в напряженный момент революции, в окружении рабочих, солдат, матросов. Тема эта, как известно, трактовалась неоднократно советскими живописцами и графиками[1]. Надо сказать, что внешняя обстановка напряженных дней великого переворота, боевая атмосфера, царившая в штабе революции, переданы Иогансоном более жизненно, чем в предшествовавших его картине произведениях изобразительного искусства на эту же тему. В особенности это сказалось на некоторых второстепенных фигурах, на интерьере, выдержанном в серебристой гамме холодноватого осеннего утра, и на множестве аксессуаров,— все это было написано превосходно с реалистической живописной выразительностью, характерной для автора «Допроса» и «Урала Демидовского». Но многое из того, что определяет все содержание картины в целом, было написано значительно слабее. Дело здесь, однако, не столько в том, что более ответственные части картины были недостаточно разработаны в живописи. В картине не ощущалась та глубина исторического мышления, которая так прекрасно раскрыта в исторических картинах этого мастера, написанных ранее.

Основные образы этого произведения были не вполне последовательно продуманы художником. Взаимодействие их с окружающими людьми и его исторический смысл слабо выявлены автором в его изобразительном повествовании. Беседа, которую Ленин и Сталин ведут со старым рабочим и с военным, стоящим спиной к зрителю, не раскрыта даже в самом общем своем содержании. Сами по себе эти собеседники великих вождей выглядят в картине как-то неопределенно, их облик лишен подлинного характера. Неудивительно поэтому, что вся группа, долженствующая быть смысловым и идейным центром картины, не дает почувствовать зрителю живую беседу, не раскрывает место и роль каждого действующего лица в этой сцене. В картине нет сюжетного стержня. Взгляд зрителя скользит по картине и, не находя в ней глубокого исторического содержания величественной темы, задерживается на малозначительных, но сильно написанных деталях, таких, например, как архитектурный декор дворцового интерьера или огромное пустое кресло на первом плане, клетчатый платок машинистки, сочно написанный стакан чая на столе и т. д., и т. п. Такое смещение акцентов с главного на второстепенное нередко встречалось в картинах советских художников. Но если порой его можно было объяснить идейной незрелостью автора, то в данном случае такое объяснение не подходит. Здесь смещение акцентов выглядит не только как творческая неудача, но и как глубокая ошибка, как ложная концепция всего произведения, допущенная мастером, который так хорошо умел

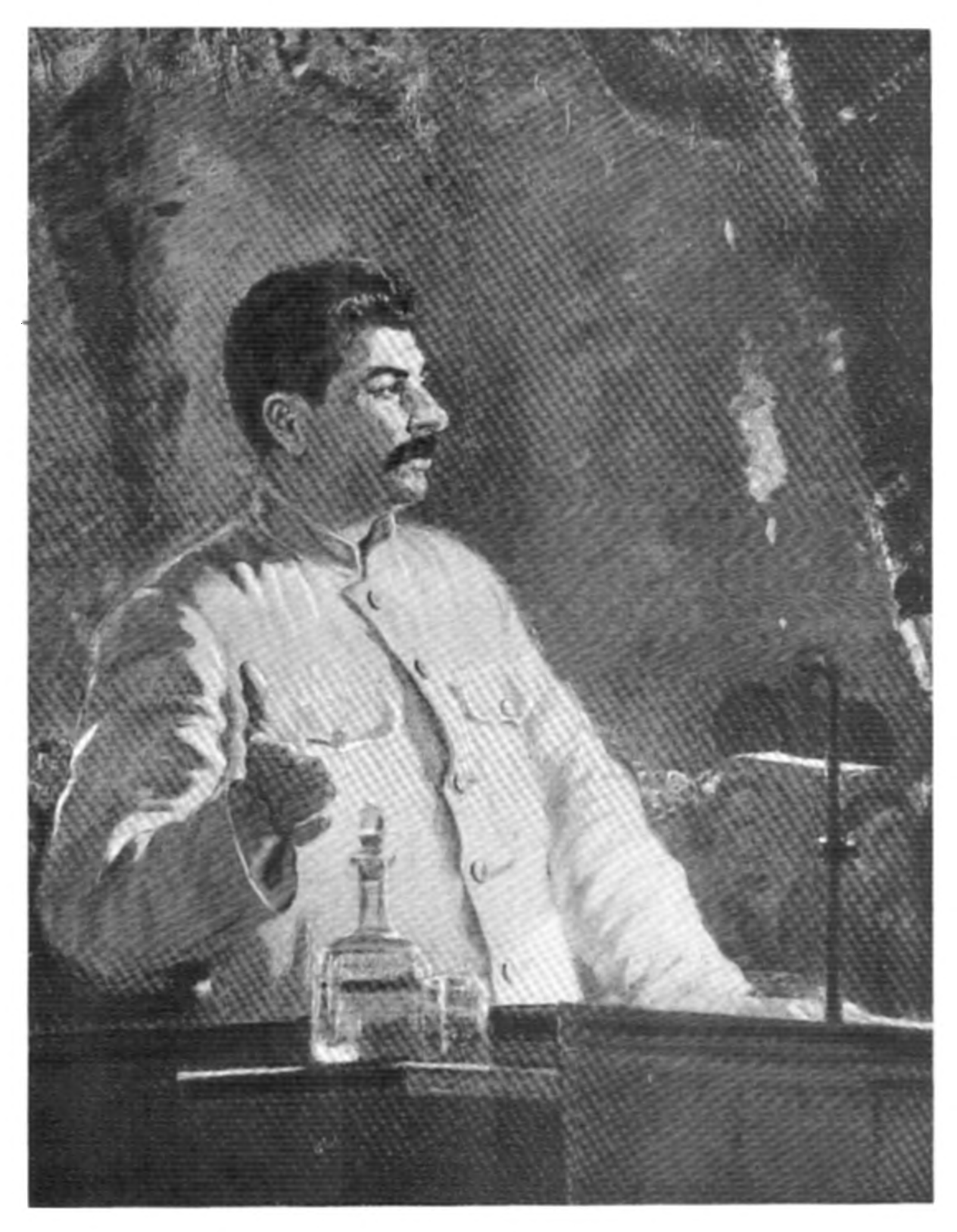
[1] Если не считать картину И. И. Бродского «Ленин в Смольном», являющуюся только портретом В. И. Ленина, изображенного художником в его, ставшей исторической, комнате в Смольном, первой попыткой изображения в живописи этой темы была картина М. Г. Соколова «В. И. Ленин в Смольном в дни Октября» (1932 г.).



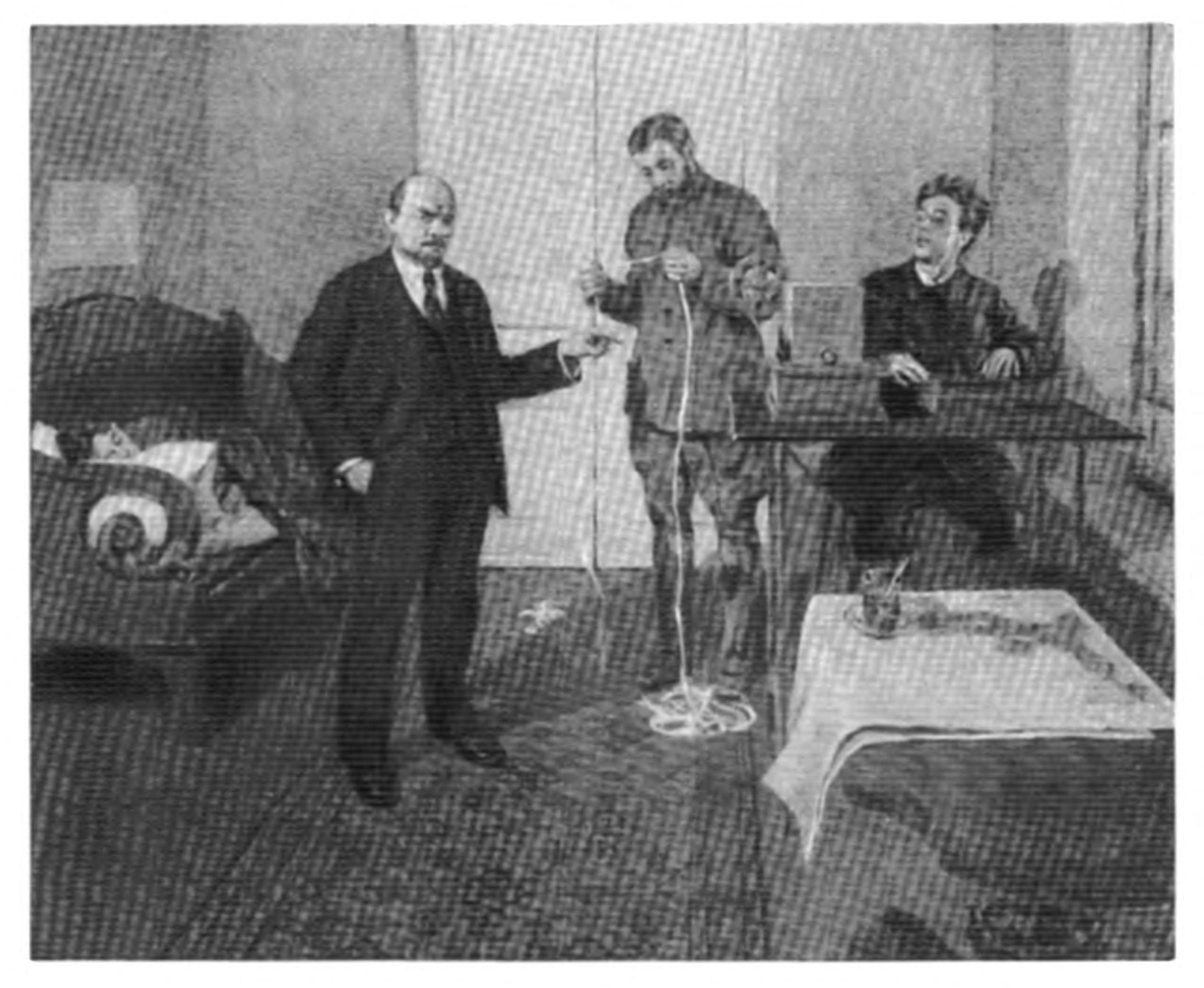
М. И. АВИЛОВ. ПРИЕЗД И. В. СТАЛИНА В ПЕРВУЮ КОННУЮ АРМИЮ В 1919 г., 1933.



А. М. ГЕРАСИМОВ. ВЫСТУПЛЕНИЕ И. В. СТАЛИНА НА XVI СЪЕЗДЕ ПАРТИИ, 1933.



А. М. ГЕРАСИМОВ. ВЫСТУПЛЕНИЕ И. В. СТАЛИНА НА XVI СЪЕЗДЕ ПАРТИИ.
(ФРАГМЕНТ)



И. Э. ГРАБАРЬ. В. И. ЛЕНИН У ПРЯМОГО ПРОВОДА, 1933.

в своих картинах подчинить второстепенное главному, умел заставить вещи служить характеристике действующих лиц.

В то время, как избранная им тема огромного значения требовала углубленного исторического анализа, способного раскрыть ее великий смысл, показать гениальных стратегов революции на ее командном пункте, показать их направляющими боевую деятельность революционных масс, художник ограничился по сути дела поверхностным живописанием воспроизведенной им сцены. Он не сумел здесь на новой тематической основе применить вполне оправдавший себя в его прежних работах метод сюжетного развертывания темы, метод широкого изобразительного повествования. Невзирая на все попытки «отыграться» на живописном исполнении деталей, картина в целом не удалась этому крупнейшему мастеру советской исторической живописи.

В 1948 г. на выставке 30-летия Советских вооруженных сил появилась новая картина Иогансона под тем же названием «Вожди Октября», воспроизводящая ту же тему и почти в той же обстановке. Что заставило художника взяться за создание нового варианта картины 1940 г.?

При сравнении двух вариантов первый может показаться вначале более ярким, более привлекательным, нежели второй. Новый вариант этой темы выглядит внешне очень скромно. Несомненно, однако, что именно он способен произвести глубокое впечатление на вдумчивого зрителя. Когда внимательно сопоставляешь оба произведения, воочию убеждаешься, как художник, осознав ошибки и дефекты первой картины, настойчиво ищет во второй путей их исправления и преодоления. И теперь, имея возможность сравнить эти две картины, мы видим, что новая картина как бы освещает работу 1940 года, заставляя зримо выступить все ее недочеты. Изменения, внесенные здесь художником, не ограничиваются устранением лишь частных недочетов. При всем том, что в новом варианте сохранен общий характер интерьера и общая конфигурация действующих лиц старого варианта, ни одна деталь из картины 1940 года не перенесена в картину 1948 г. без самых существенных изменений. В результате все зазвучало по-новому, все получило иной смысл. В конечном итоге происшедшая здесь перемена может быть определена как последовательное внедрение во внутренний строй картины идейно-смысловой связи, не только охватывающей теперь взаимоотношения ее действующих лиц, но и углубившей характеры и подчинившей себе все предметное окружение. В картину вошел ее исторический сюжет.

Все это коснулось прежде всего центральной группы. Образ Ленина стал более собранным, волевым, он обрел характерную ленинскую целеустремленность. Зрителю ясно, что именно он — центр всей группы. Ленин говорит, разъясняет старому рабочему-большевику и молодому военному их задачу. Сталин испытующе смотрит на военного, как бы взвешивая, оправдает ли он доверие. Очень типичны для воспроизведенного в картине исторического момента образы старого питерца-пролетария и военного, видимо опытного кадровика,

вышедшего из народа. Характеристику этого действующего лица мы улавливаем, невзирая на то, что он стоит к нам спиной. Он весь тут с его по-военному подтянутой фигурой и манерой держать себя, с его профессиональной дисциплинированностью, с выраженной во всей его фигуре восторженной почтительностью по отношению к его великим собеседникам. В старом варианте этот персонаж «читался» довольно неясно. Длиннополый тулуп и смятая папаха, написанные не без эффектности, не позволяли, однако, с должной уверенностью определить его как военного человека. Из-за этого, разумеется, нельзя было понять и его роль в изображенной группе. Теперь же в живой беседе этих четырех людей зритель находит отражение исторической обстановки, потребовавшей защиты только что завоеванной рабоче-крестьянской власти, организации военного отпора перешедшей в наступление контрреволюции. Вот этого-то исторического содержания не было в картине 1940 года, ибо не было этого ясного взаимодействия четырех основных фигур композиции.

Для того чтобы выделить именно эту группу и сделать ее смысловым центром картины, Иогансон не остановился теперь перед тем, чтобы пожертвовать едва ли не самой удачной фигурой старого варианта. Колоритного в своей внешности и типического образа солдата-фронтовика, диктующего машинистке, нет в новой картине. Его заменила фигура молодого человека. Именно такого по внешности молодого большевика более естественно видеть за исполнением секретарских обязанностей в Смольном, чем пожилого крестьянина-фронтовика, выступление которого в этой роли не может не казаться натяжкой. Более тонко и верно характеризованными выглядят также солдат у телефона и моряк у открытых в коридор дверей. Прежде в этих двух лицах было что-то гротескное и, надо сказать, неуместное в данной ситуации. Вовсе убрана фигура юноши у правого края, и это также сделано верно. Ее присутствие в этом месте не было ничем оправдано. К тому же выраженное на его лице взволнованное внимание к ведущемуся в центре разговору выглядело ненужным, потому что содержание этого разговора не было ясно для самого зрителя. Благодаря этим переменам все в картине 1948 года более определенно подчинилось центральной группе, как по смыслу и функциям каждого из второстепенных действующих лиц, так и по их общей конфигурации, образующей как бы полукружие, обрамляющее группу главных действующих лиц картины.

Полностью снята та самодовлеющая декоративная игра предметов, которая была характерна для первого варианта. Убрано пустое кресло, красовавшееся неизвестно зачем на первом плане. Предметы на столе приглушены в своем живописном звучании и низведены, таким образом, до своей обычной в жизни роли аксессуаров. Они и теперь вносят свой смысловой акцент, но не столь назойливо, как прежде. В соответствии с этим и архитектурный декор интерьера, сохраняя почти те же элементы, что и в первом варианте, выглядит более скромным. Мебель, одежда действующих лиц и прочее строго подчинены в своей живописи ведущей цели всей картины, будучи в то же время написаны с боль-

шим вкусом и мастерством. Малое пространство, так тесно заполненное в картине людьми, как бы расширено художником, благодаря отражению окна и виднеющегося в нем облачного неба в зеркале, а также благодаря другому окну, видному в раскрытую дверь. Общее тональное решение картины стало более темным: действие как бы перенесено в предвечерний час.

Все эти черты целенаправленной сюжетности говорят о том, что Иогансон осознал ошибочность своего отхода от нее в 1940 году. Его возвращение к сюжетному принципу построения картины, осуществленное как возвращение к той же теме, носит поэтому программный характер. Историко-художественный интерес, раскрывающийся, таким образом, в двух вариантах картины Иогансона «Вожди Октября», побудил нас здесь выйти за хронологические границы данного исследования. Анализ этих двух картин позволяет яснее распознать существенные стороны передового творческого метода советской тематической живописи. Если же взглянуть на второй вариант произведения Иогансона в свете общей направленности развития тематической картины послевоенного времени, то обращение ее автора вновь к сюжетному развертыванию темы теснейшим образом свяжется с целым рядом аналогичных явлений у других и в первую очередь у молодых художников.

Усиление сюжетно-повествовательного начала в исторической картине становится характерным для советской тематической живописи 40-х годов. Здесь естественно сказалось ее стремление продолжить и развить традицию советской исторической картины, сложившуюся на предыдущем этапе. И на этом пути, как показывают успехи молодых художников, наша историческая картина поднимается на новую ступень своего развития. Развернуто-сюжетное раскрытие исторического образа придало новым историческим картинам действенную силу и намного увеличило их художественно-познавательное значение [1].

Нет сомнения, что в этом углублении социального исторического анализа, которое стало все более сказываться в произведениях советской живописи в последние годы, решающую роль сыграли решения ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства, направившие усилия наших художников на путь дальнейшего углубления социалистического реализма.

---

[1] Чертами талантливо развернутой сюжетности, повествовательности отмечены лучшие произведения ленинско-сталинской тематики послевоенного периода, созданные В. А. Серовым, В. М. Орешниковым, П. А. Серебряным, В. Г. Цыплаковым, С. Ю. Дудником и др. Нельзя также пройти здесь мимо того факта, что сюжетно-повествовательное начало стало в последние годы проникать в портрет и особенно глубоко в исторический портрет, наиболее яркими примерами чего явились в 1948 г. необычайно содержательные портреты И. В. Сталина работы Ф. П. Решетникова и Ф. С. Шурпина.





XI

История зарождения, развития и сложения советской тематической картины, как ведущей и высшей формы нашей реалистической живописи, учит, что только руководящая роль партии в активной защите реалистического метода в искусстве и последовательной борьбе со всеми проявлениями формализма и натурализма, со всеми видами влияния растленного искусства современной буржуазии, могла на протяжении рассмотренного здесь периода (в неменьшей степени это относится и к сегодняшнему дню) обеспечить поступательное развитие тематической живописи.

Советская тематическая картина зародилась и затем росла в условиях не затихавшей ни на один день борьбы за реализм, направляемой партией Ленина — Сталина. Эта борьба на каждом этапе принимала свои особые формы. Передовая советская живопись сталкивалась при этом с различными проявлениями враждебных нашей народной художественной культуре тенденций. Она выдвигала поэтому в борьбе с ними неодинаковые «лозунги действия», но цель и путь здесь были неизменны.

В первые послереволюционные годы, когда развитию молодого советского искусства еще очень мешали тяжелые последствия катастрофического распада буржуазного искусства, разлагающее влияние абстрактного формализма, самой важной задачей стало сохранение замечательных традиций русского реалистического искусства. В области живописи немногочисленные еще тогда прогрессивные силы, руководимые партийной мыслью и партийной критикой, дали отпор тенденциям отрицания реального изображения, отрицания сюжета. Все честные художники были призваны к овладению новыми сюжетами, к овладению содержанием новой революционной действительности.



А. М. ГЕРАСИМОВ. И. В. СТАЛИН И К. Е. ВОРОШИЛОВ В КРЕМЛЕ, 1938.



А. М. ГЕРАСИМОВ. И. В. СТАЛИН И К. Е. ВОРОШИЛОВ В КРЕМЛЕ (ФРАГМЕНТ).



В. С. СВАРОГ. К. Е. ВОРОШИЛОВ И А. М. ГОРЬКИЙ В ТИРЕ, 1933.

На следующем этапе, когда в условиях нэпа и восстановительного строительства, в условиях частичного и временного оживления капиталистических элементов в стране важнейшей задачей в области живописи стало закрепление наметившегося на предыдущем этапе поворота к реализму и приближение живописи к массам рабочих и крестьян, общая установка на сюжетную живопись получила бо́льшую определенность и политическую направленность. Речь шла теперь уже о широком и вместе с тем вполне конкретном отражении в живописи революции, труда и нового советского быта. Вместе с этой задачей встал вопрос о большой содержательной картине, которую требовал новый зритель. Теперь борьба велась за советскую тематическую картину. Борьба велась против тенденции формального отношения к картине, против разговоров о картине вообще, которую, как форму живописи, стали признавать художники и критики, связанные с формализмом, за действенную советскую тематику, за близкую и понятную массам реалистическую идейную живопись.

С переходом к реконструктивному периоду, с развернувшимися под руководством партии индустриализацией страны и коллективизацией сельского хозяйства, сторонники формализма и вульгарной социологии пытались ориентировать наше искусство на антигуманистическое искусство «индустриального века» буржуазии, на бездушный конструктивизм. Они рассчитывали на этой основе начать новое наступление на реалистическую живопись, но последняя нашла свежие силы в еще большем сближении с народом, строящим социализм. На великих народных новостройках, на заводах, в колхозах советские живописцы обрели богатейшие, нетронутые пласты новых тем и образов созидающейся социалистической жизни. В противовес левацким тенденциям отрицания станковой живописи партия своим постановлением «О плакатно-картинной продукции» и повседневной помощью направила живопись на путь более действенного участия в социалистическом строительстве и потребовала от художников превращения картины в серьезное средство идейно-политического воспитания трудящихся. Советская живопись, осваивая «пятнадцатилетний социалистический опыт работы партии» (Горький), успешно преодолевала влияния формализма и натурализма. Она вышла из этого этапа борьбы за тематическую картину еще более окрепшей, с новыми идейно-художественными завоеваниями, с внутренне более развитым и богатым содержанием. Художники научились лучше разбираться в противоречивых явлениях жизни, отбирать те из них, которые раскрывают борьбу нового со старым, победу новых, социалистических начал в нашей жизни над старым, отжившим, другими словами, научились находить в современной им жизни темы, характеризующие великое историческое значение советской действительности.

С построением фундамента социалистического общества в нашей стране партия вооружила искусство методом социалистического реализма и тем самым ориентировала художников на дальнейшее укрепление и развитие достижений реалистического советского искусства, а также на более глубокое освоение

классического наследия прошлого и в первую очередь русского реалистического искусства. Формализм пытается и на этом этапе приспособиться к новым условиям и столкнуть советскую живопись с того пути, на котором она сумела завоевать значительные успехи. Признавая частично эти успехи, признавая тематическую картину высшей формой советской живописи, не выступая открыто против реализма и классического наследия, формализм пытается теперь отстоять остатки буржуазного модернизма, сохранившиеся в творчестве некоторых художников. Когда «Правда» выступила против упадочной, сумбурной музыки Шостаковича в опере «Леди Макбет Мценского уезда», советская критика указала на аналогичные тенденции в живописи, на неизжитые влияния формализма и грубого натурализма в тематических картинах некоторых видных художников. Эти указания не прошли даром для наиболее чутких к голосу партии, к голосу народа художников, сумевших в ближайшие годы создать ряд выдающихся произведений социалистического реализма в живописи.

Более чем двадцатилетний путь развития советской живописи завершился сложением идейно-художественных особенностей тематической картины, как ее высшего проявления. Во всех жанрах и темах определились ее новые черты, выражавшие характерные устремления всей социалистической культуры. Были найдены и разработаны те формы и средства выражения, которые позволяли живописи откликаться на важнейшие запросы советской действительности и реально, живо, полно отражать последнюю. Подобно передовой советской литературе, киноискусству, театру советская живопись обрела способность отвечать на те большие жизненные вопросы, с которыми приходили к ней советские люди, миллионы строителей социализма, увидевших в преображенной революцией живописи свое близкое и родное искусство.

Главнейшим из тех качеств, благодаря которым советская живопись смогла достичь этого,— было всестороннее углубление идейного содержания. Социальная страстность в раскрытии явлений современности и прошлого, в характеристике представленных в картинах людей становится определяющим признаком советской живописи. Образы народных страданий и борьбы, полные гнева, непримиримо обличающие врагов и выражающие гордое восхищение стойкостью и бесстрашием народных героев; образы завоеванного народом счастья, полные ликования, показывающие во множестве различных проявлений радость новой жизни; образы стоящих во главе народных масс вождей трудящихся, величайших героев мировой истории, показанных в их преобразующей человечество деятельности; образы скромных тружеников, рядовых участников событий, раскрытые в их подлинном величии и обаянии, — вот что сделало нашу живопись интересной и дорогой советским людям, вот что сделало ее самой передовой живописью в мире, школой социалистического реализма для прогрессивных художников всех стран.

Всепроникающая большевистская идейность, сказывающаяся на всех этапах творческого процесса создания картины — в выборе темы и конкретизации ее

в сюжете, в построении композиции, в раскрытии смыслового взаимодействия представленных людей, в методах воплощения их характеров средствами живописи и рисунка, в исполнении атрибутов и деталей, — вот что сделало нашу реалистическую живопись столь цельной и наложило яркую печать стилистического своеобразия на самые различные ее произведения.

В процессе сложения советской тематической картины, когда наши живописцы постепенно овладевали многосложным и трудным искусством ее создания, особую роль сыграло возрождение и развитие сюжетного начала в живописи, сюжетно развернутой жизненно правдивой композиции, замечательными мастерами которой являлись великие русские художники прошлого столетия. Развитие сюжетности в нашей живописи, разработка повествовательного начала в картине стали как бы рычагом, который позволил поднять все здание современной живописи, разрушенное в эпоху империализма. Защищая это важнейшее начало, этот важнейший элемент реалистического метода нашей живописи, подвергавшийся наиболее яростным атакам со стороны формализма, передовые силы советского искусства отстаивали ясность, доходчивость и жизненность изобразительного языка живописи, его демократичность. Они защищали вместе с тем замечательную национальную традицию русской живописи.

У старых русских мастеров, у Федотова, Перова, Репина, Сурикова картины построены на развернутом действии, их сюжет как бы развивается. Его формируют действующие лица картины. Он раскрывается через их взаимодействие, через их характер. Сюжет и действие в картине представляют собою прежде всего сложную цепь характеров, их сопоставление или противопоставление. Сюжет может быть вполне раскрыт, если художник в состоянии изобразить в своей картине сложную гамму переживаний своих действующих лиц. Но для этого он должен владеть инструментом психологической характеристики, должен уметь воспроизводить в своей картине правдивый, типический, жизненный характер. Вот почему задача создания тематической сюжетной картины есть самая высокая и самая трудная из задач, стоящих перед живописцем. Вот почему полноценное решение этой задачи никогда не дается художнику, не освободившемуся от груза формалистических заблуждений. Вот почему, наконец, наша живопись подошла вплотную к ее решению тогда, когда она окончательно и на практике убедилась в ложности всех окольных путей и сумела поставить в центре своих художественных интересов человека.

Наши передовые художники-реалисты, опираясь на великие демократические традиции русской живописи и развивая эти традиции в условиях социализма, дали в 30-х годах целый ряд выдающихся примеров творческого решения этой задачи. И это обозначило собой в истории советского искусства конец периода сложения советской тематической картины и начало ее зрелости.

К Великой Отечественной войне советская живопись пришла с серьезными достижениями. В нашем искусстве к этому моменту сложились вполне

определенные художественные традиции новой, глубоко идейной, тематической, сюжетной картины.

Великая Отечественная война явилась серьезнейшей проверкой жизнеспособности этих традиций. В тяжелых условиях войны наши художники сумели не только поднять на большую высоту боевое искусство плаката, но и создать значительные тематические полотна, отражавшие героические подвиги советских людей и воссоздававшие яркие исторические события из великого прошлого русского народа.

Наличие в советском искусстве прочно сложившихся художественных традиций тематической живописи позволило нашим художникам за короткий период освоиться с теми новыми требованиями, которые жизнь предъявила к искусству. Советские художники черпали силы и вдохновение для творческой работы в том могучем патриотическом подъеме, который поднял весь наш народ на борьбу против врагов нашей великой Родины, врагов социализма. Советский патриотизм с его животворящей силой способствовал еще большему углублению содержания в нашей живописи, еще лучшему освоению прогрессивных традиций русского идейного реализма. Еще ближе подошли наши художники к народу, еще теснее сомкнулись с большевистской партией. Советская живопись вместе со всей нашей страной вышла из войны окрепшей, полной неиссякаемых творческих возможностей.

На новом этапе, в который ныне вступила советская живопись, перспективу ее дальнейшего пути осветили исторические постановления ЦК ВКП(б) 1946—1948 годов по вопросам идеологической работы. Эти замечательные документы самой передовой идейно-эстетической мысли человечества вооружили советских художников методом глубочайшего марксистско-ленинского анализа путей развития нашего искусства, раскрыли до конца антинародную сущность модернизма, формализма, «искусства для искусства». «Правда» разоблачила антипатриотическую сущность деятельности группы эстетствующих критиков-космополитов, выступавших с злобными нападками на произведения советской тематики. Решения ЦК и выступления партийной печати по вопросам литературы и искусства убедительно доказали также вред терпимого, примиренческого отношения к реакционным тенденциям в искусстве и к их защитникам в критике. Вместе с тем постановления ЦК развернули перед советским искусством величественную программу его дальнейшего движения вперед, наметили пути этого движения и его ближайшие цели.

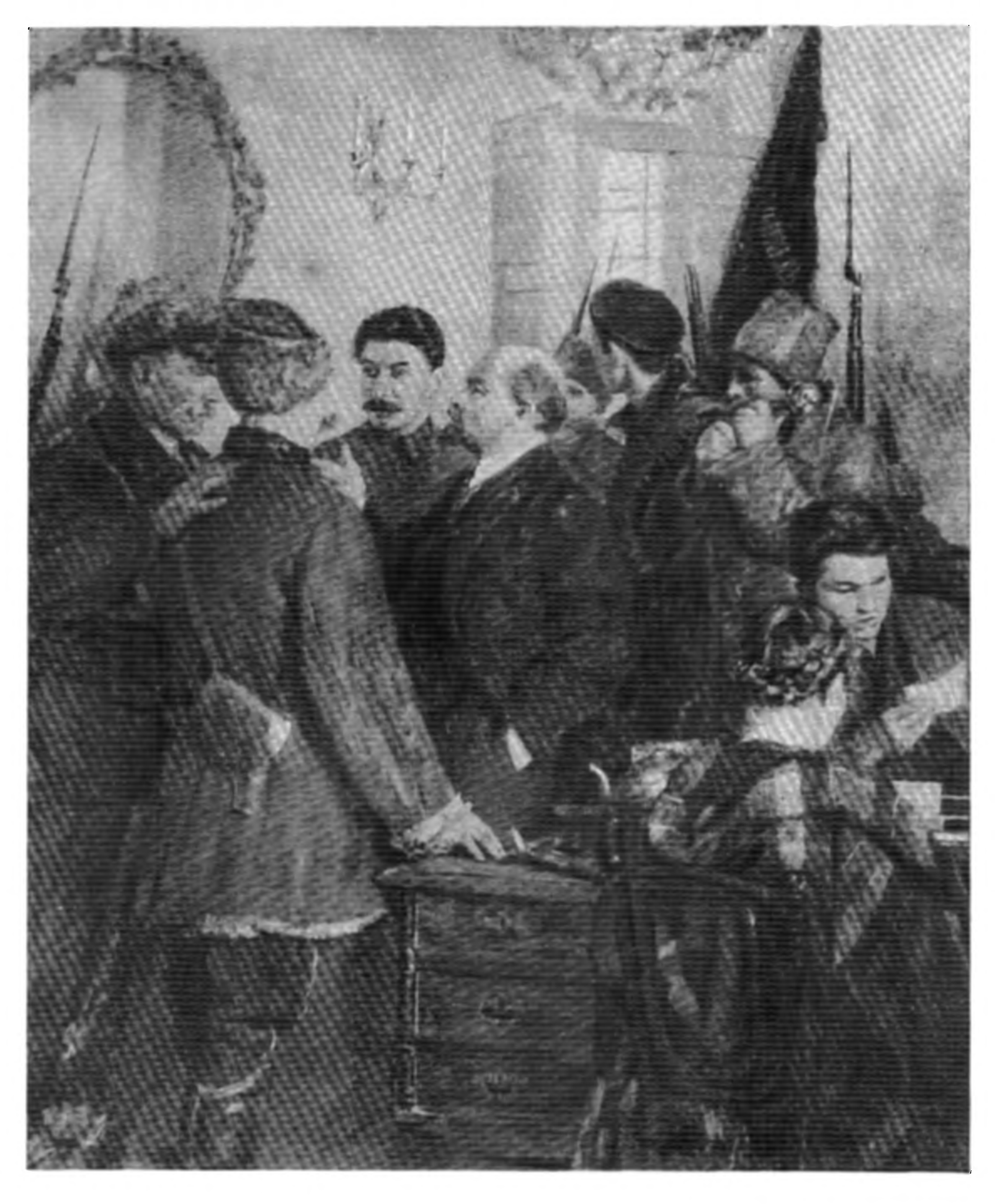
Огромное значение для современного развития всех областей знания и всех искусств имеет гениальный труд И. В. Сталина «Относительно марксизма в языкознании». Своими кристально ясными определениями понятий базиса и надстройки это произведение не только помогает двигать вперед современную социалистическую культуру, но освещает ярким светом также и путь, пройденный всей предшествовавшей культурой. «Надстройка для того и создается базисом, чтобы она служила ему, чтобы она активно помогала ему оформиться



Г. М. ШЕГАЛЬ. ВОЖДЬ, УЧИТЕЛЬ И ДРУГ, 1937.



Б. В. ИОГАНСОН. ВОЖДИ ОКТЯБРЯ. 1-й ВАРИАНТ, 1940.



Б. В. ИОГАНСОН. ВОЖДИ ОКТЯБРЯ. 2-й ВАРИАНТ, 1948.



В. П. ЕФАНОВ. НЕЗАБЫВАЕМАЯ ВСТРЕЧА, 1937.

и укрепиться, чтобы она активно боролась за ликвидацию старого, отживающего свой век базиса с его старой надстройкой»[1]. Это чеканно-ясное определение одной из существенных функций надстройки, будучи применено к художественным идеям нашего общества, к развитию советского искусства, сразу же указывает на ту важнейшую социально-историческую задачу, которой руководствовалась партия, направляя развитие нашего искусства.

Принципиальные направления политики нашей партии в области искусства были указаны великим Лениным. Еще в 1920 г. он писал: «В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком»[2]. Только глубоко понимая истинную природу искусства и учитывая полностью его возможности, можно было выдвинуть перед советскими художниками такую задачу. Этим высоким ленинским пониманием жизненного назначения всякой надстройки, а следовательно и художественных идей и учреждений проникнуто мудрое сталинское замечание о надстройке, что «...появившись на свет, она становится величайшей активной силой...»[3]. Политика партии и в области искусства с самого начала была проникнута заботой о превращении искусства в величайшую активную силу как в борьбе против старого мира социальной несправедливости, так и в построении светлого будущего для человечества. Расцветшая благодаря этой животворной политике советская живопись явилась одним из многих реальных воплощений действенной, могучей надстройки над социалистическим базисом.

В свете марксистско-ленинского учения о базисе и надстройке, столь отчетливо сформулированного и глубоко развитого товарищем Сталиным, путь, пройденный искусством советской тематической картины, приобретает особую историческую значительность. Пройдя этот путь, советская живопись вместе с другими искусствами и литературой действительно становится духовной воспитательницей нашего народа, нашего молодого поколения. Она несет советским людям идеи и образы, полные жизненной бодрости, веры в беспредельные силы трудового человека, бесстрашия перед трудностями и готовности к новым подвигам во имя победы коммунизма.

В послевоенные годы советское изобразительное искусство вступило в полосу большого подъема. Поколение живописцев, воспитанное в духе большевистской

---

[1] И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1950, стр. 7.
[2] В. И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 291.
[3] И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1950, стр. 7.

идейности и социалистического реализма, сумело за последние годы создать новые, выдающиеся картины. Эти картины актуальностью и глубиной своего содержания, обаянием и красотой своих героев говорят о том, что наши молодые художники сумели хорошо понять то лучшее, что завоевало в трудной борьбе старшее поколение мастеров тематической живописи.

Новые тематические картины с их глубокой душевной содержательностью, с их тонкой изобразительной повествовательностью и художественной правдой своих образов убедительно говорят о том, что их молодые авторы органически впитали те новые реалистические традиции, которые сложились на предыдущих этапах истории советского искусства.

Особенно отрадно видеть, как плоды побед, одержанных вначале русскими советскими художниками, становятся достоянием искусства всех братских народов СССР. Отрадно видеть, как в послевоенные годы советская тематическая живопись в творческом соревновании национальных школ нашего искусства стремительно движется вперед.

И если мысленно вернуться назад, к рассмотренной здесь живописи 20-х и 30-х годов, снова взглянуть на то, как начинали свое историческое дело мастера советской картины, и сопоставить это с нынешними дебютами наших начинающих свой путь живописцев, станет предельно ясно, как далеко шагнуло вперед искусство создания тематической картины. Но перед лицом современных достижений нельзя не отдать дани глубокого уважения тем усилиям и той борьбе, которые проложили путь советскому искусству.

Первые два десятилетия развития советской тематической картины ныне предстают перед нами как период упорной, увенчанной победой борьбы в истории современной живописи.





СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета Академии Наук СССР

Редактор издательства *Н. И. Воркунова.* Технический редактор *Н. П. Аузан.* Корректор *Т. А. Савич*
Оформление художника *Б. Б. Титова*

РИСО АН СССР № 4389. Т-06908. Издат. № 2837. Тип. заказ № 860. Подп. к печ. 28/VIII 1951 г.
Формат бум. 84×108¹/₁₆. Печ. л. 17,63 + 30 вклеек. Бум. л. 5,375. Уч.-издат. л. 16. Тираж 10 000.
Цена в переплете 18 руб.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР. Москва, Шубинский пер., д. 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
14	7 сн.	но тем не менее	и тем не менее
29	14 св.	к картине	в картине
40	14—15 сн.	принятая 2-м съездом Пролеткульта (один из набросков которой был нами выше цитирован).	принятая 2-м съездом Пролеткульта.
56—57	2 сн. подпись под картиной И. И. Бродского	армии на полесский фронт,	армии на Польский фронт,
118	10 сн.	познавших	познавшего
150	11 сн.	хотя нельзя было все приписывать	хотя нельзя и в данном случае все приписывать
152	5 сн.	в картине	в картинах

Р. С. Кауфман «Советская тематическая картина»

Цена по Прейскуранту 1952 г.—18 руб.